MALEN UND ZEICHNEN

MALEN UND ZEICHNEN

3

673-1008

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 25

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 25

ÖLMALEREI	
Glas und Metall	673
SEHEN UND VERSTEHEN	
Landschaften nach Photos	676
Im Panorama	678
EI-TEMPERA	
Vergessenes Medium	680
Übung: Kinderportrait	681
SKIZZEN UND STUDIEN	
Geschickte Auswahl	684
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Verborgene Komposition	686
AQUARELL	
Atelier im Freien	688
Übung: Sommergarten	690
IM ATELIER	
Alex Martin	694
KOHLE	
Strich für Strich	696
Ausgefeilte Strichtechnik	697
Übung: Dunkelhaarige Frau	698
MATERIALKUNDE	
Ei-Tempera	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

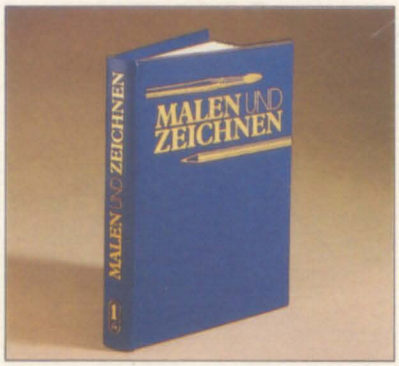
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 694, 695 Elizabeth Leonard; 673 Wendon Blake; 674, 675 Arthur Stern; 676–679 Georg Shook, Gary Witt; 680 Robert Vickrey, Diane Cochrane; 681–683 Rudy de Reyna; 684, 685 E. John Robinson; 686–687 Hereward Lester Cooke; 688 Tom Hill; 689 David Millard; 690–693 Charles Reid; 696 Robert Kaupelis; 697 Harry Borgman
Bildmaterial auf den Seiten, 698–700 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG., Schwäbisch Hall

Glas und Metall

Gleich, welche Motive Sie bevorzugen: Reflektierende Oberflächen sind allgegenwärtig und fordern Ihr Talent heraus.

Wer sich schon einmal in der Wiedergabe von Metall und Glas versucht hat, wird auch schon die Schwierigkeiten kennengelernt haben, vor die diese Materialien den Künstler stellen. Es bedarf schon einer gewissen Fertigkeit, um das Nebeneinander von Gegenstandsfarbe und reflektierenden Farben entschlüsseln zu können. Mit Übung und etwas Nachdenken lassen sich diese Farben jedoch recht gut erkennen und in Farbton und flächigem Zueinander treffend wiedergeben.

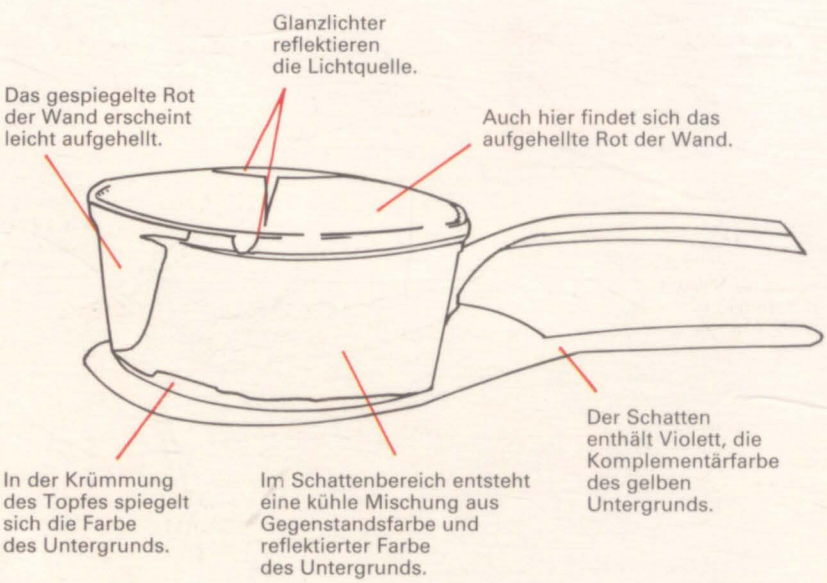
Probleme können auch die Glanzlichter bereiten. Wenn man nicht genau hinschaut, mag man sie für weiße Flecken halten – und über ihre Wirkung im Bild dann enttäuscht sein. Damit Glanzlichter nicht kreidig wirken, sollten Sie bedenken, daß sie sowohl in der Form als auch in der Farbe die Lichtquelle reflektieren und durch den Kontrast zu ihrer Umgebung leuchten.

„Russischer Tee" von Irving Ramsey Wiles, Öl, 122 cm x 92 cm. Die Glanzlichter auf dem Samowar reflektieren die Lampen fast wie ein Spiegel.

National Museum of American Art, Stiftung William T. Evans

Don Stern

Ein Aluminiumtopf, der sich nur aus reflektierten Farben zusammensetzt. Er wirkt sehr metallisch, obwohl in den Mischungen ganz wenig Grau verwendet wurde. Versuchen auch Sie einmal eine Studie in solchen Farbflächen.



Metallischer Glanz

Wenn Sie einen Gegenstand aus Metall malen möchten, ist es ratsam, zunächst einfach zu vergessen, daß er aus Metall besteht. Versuchen Sie nur, die einzelnen reflektierenden Farbflächen darauf zu sehen. Die Suche nach goldener oder silberner Farbe würde nur zu Enttäuschungen führen.

Die Farben, die Sie tatsächlich sehen, sind hauptsächlich von den Reflexionen bestimmt. Meist übertönen sie die Lokalfarbe stark, die nur als leicht graue oder gelb bis rötliche Tönung in Erscheinung tritt. Nur dort, wo das Material angelaufen ist, hat die Farbe des Metalls größere Bedeutung.

Um das Malen eines metallenen Gegenstandes in der Praxis zu üben, ist es am besten, sein Versuchsobjekt nur mit einer Lichtquelle zu beleuchten. Wählen Sie dazu künstliche Beleuchtung, weil die Veränderungen natürlichen Lichts Sie nur von der Vielschichtigkeit der Farbigkeiten, der Tonwerte und der Glanzlichter ablenken würde.

Richard Gleason

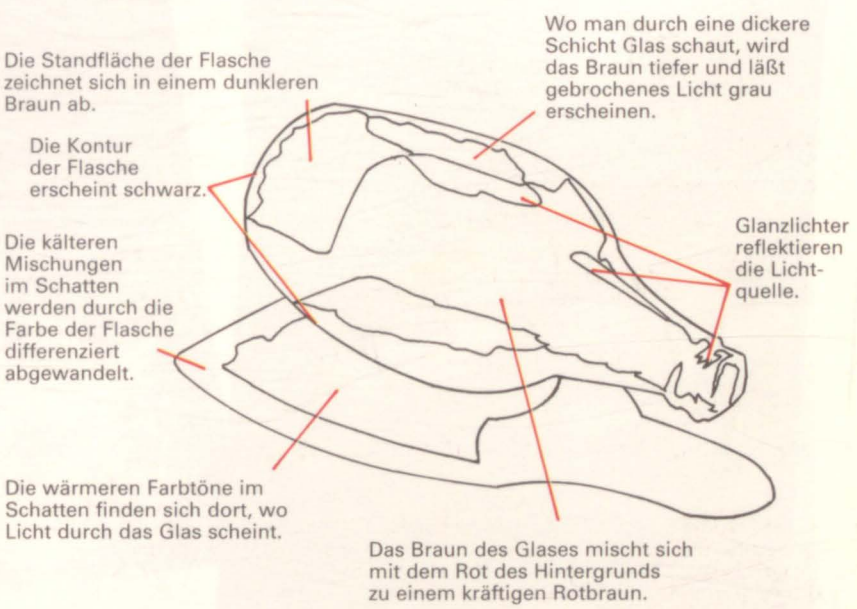
Das dunkelbraune Glas der Bierflasche wird vom roten Untergrund beeinflußt. Um solche Studien selbst anzufertigen, genügen eine leere Flasche und verschiedenfarbige Tücher für unterschiedliche Untergrundfarben.

Klar wie Glas

Ungefärbtes Glas zeigt fast ausschließlich die Farben seiner Umgebung. Um es darzustellen, benötigen Sie daher Abmischungen der durchscheinenden und der vom Vordergrund reflektierenden Farben.

Gefärbtes Glas beeinflußt stark jene Farben, die vom Hintergrund hindurchscheinen. Die Materialfarbe ist also schon eine Mischung aus zwei Komponenten. Das Geheimnis einer realistischen Darstellung der glänzenden Oberfläche besteht in einer genauen Wiedergabe der Farbtöne und der Glanzlichter.

Die Form eines Glases ist für das Aussehen der Glanzlichter nicht unerheblich. Wenn Sie etwa ein Weinglas malen, werden Sie feststellen, daß die Glanzlichter entsprechend der Glasrundung gebogen erscheinen. Auch kann eine Lichtquelle zweifach gespiegelt werden: Sowohl auf der Vorderseite als auch auf der Rückseite des Weinglases erscheint ihr Glanzlicht.



Landschaften nach Photos

Schnelligkeit und einfache Handhabbarkeit machen das Photo zum wertvollen Hilfsmittel für den Landschaftsmaler. Neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen sich, wenn Sie aus mehreren Photos Elemente entnehmen und zu einem Motiv verbinden.

Wenn Sie verschiedene Photos kombinieren, können Sie ausdrucksstarke und gleichzeitig wirklichkeitsnahe Motive schaffen, ohne lange nach einem bequemen Ort zum Malen suchen oder etwa auf das richtige Wetter warten zu müssen. Bevor Sie sich auf diese Technik einlassen, sollten Sie aber einige wichtige Gesichtspunkte bedenken, die für die Komposition von Bedeutung sind.

Bei einer auf Photos beruhenden Komposition besteht leicht die Gefahr, die Vorgaben zu genau zu übernehmen und dabei zu übersehen, daß Photos eine Szene verflachen. Diesen Mangel sollten Sie aber durch Anwendung der erprobten, Tiefe hervorrufenden Mittel – Vereinfachung von Details, ins Bild hineinziehende Linien, Luftperspektive – in Ihrem Gemälde ausgleichen.

Leider verfälschen die meisten Farbfilme die Farbwerte. Helle Farben werden noch leuchtender, und Schattenbereiche erscheinen dumpf und undifferenziert. Hier ist Ihr Wissen über den Umgang mit Farbe und das Malen farblich differenzierter Schatten gefragt, um diese unerwünschte und störende Wirkung zu kompensieren.

Gelungene Komposition

Der entscheidende Schritt, wenn Sie Photos kombinieren, besteht in der Auswahl der Bildelemente. Nehmen Sie von jedem der Photos nur das, was Ihnen für die Umsetzung Ihrer Vorstellung notwendig erscheint.

Der Künstler Georg Shook wählte sich zwei Photos als Vorlagen für seine Landschaft mit Gebirgsbach. Auf dem einen gefiel ihm vor allem der dunstige Hintergrund, und der Größenunterschied zwischen den Bäumen im Vorder- und denen im Hintergrund erschien ihm reizvoll. Da der reißende Wildbach auf dem zweiten Photo aber einen interessanteren Vordergrund versprach, entschied er sich dafür, ihn für seine Komposition zu nutzen.

A und B sind vereinfachte Versionen der Photos. Sie dienen dazu, ein Gleichgewicht der Tonwerte zu erzielen und die wichtigsten kompositorischen Elemente zu charakterisieren. Skizze C vereinigt die besten Momente aus A und B und diente als Vorlage für das endgültige Gemälde D.

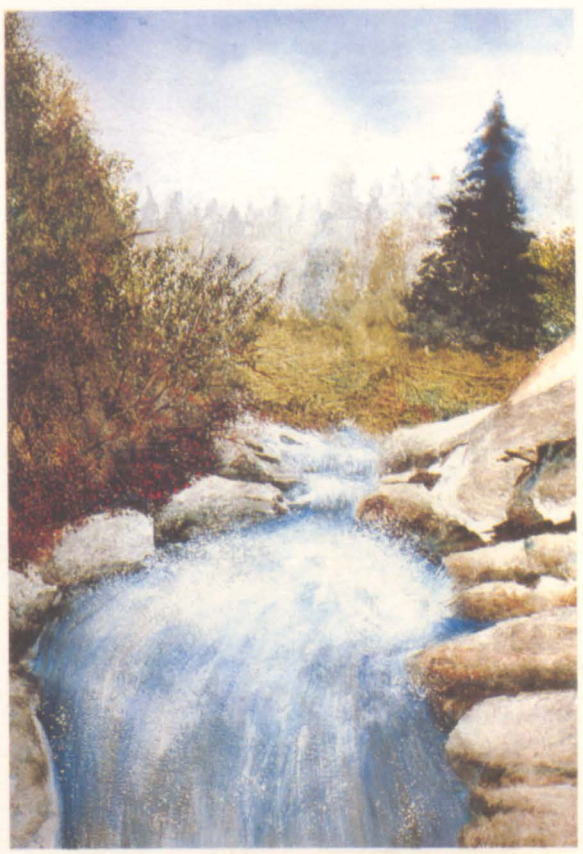
Von ähnlichen Standpunkten aufgenommene Photos lassen sich gut zu imaginären Kompositionen zusammenstellen.

A

B

C

D



Im Panorama

Für Landschaftsbilder wünscht man sich oft Motive, die „möglichst viel zeigen". Einen großen Blickwinkel bieten Ihnen zwar Weitwinkel-Objektive, sie haben aber den Nachteil, das Abgebildete in sehr weite Ferne zu rücken und zu verzerren. Für Ihre Zwecke kann es vorteilhaft sein, von ein und demselben Standort aus mit einem Normal-Objektiv mehrere Aufnahmen zu machen, die Sie dann zu einem einzigen großen Panoramaphoto zusammensetzen. Anschließend können Sie eine Skizze nach diesem Photo anfertigen. Aus ihr lassen sich die kompositorischen Hauptlinien gewinnen.

Georg Shooks Panorama zeigt eine Ansicht von Memphis, Tennessee. Wenn die einzelnen Photos auch nicht exakt aneinander passen, so bieten sie doch eine gute Basis für eine Skizze, in der Georg Shook überflüssige Einzelheiten gleich wegließ.

Spielraum

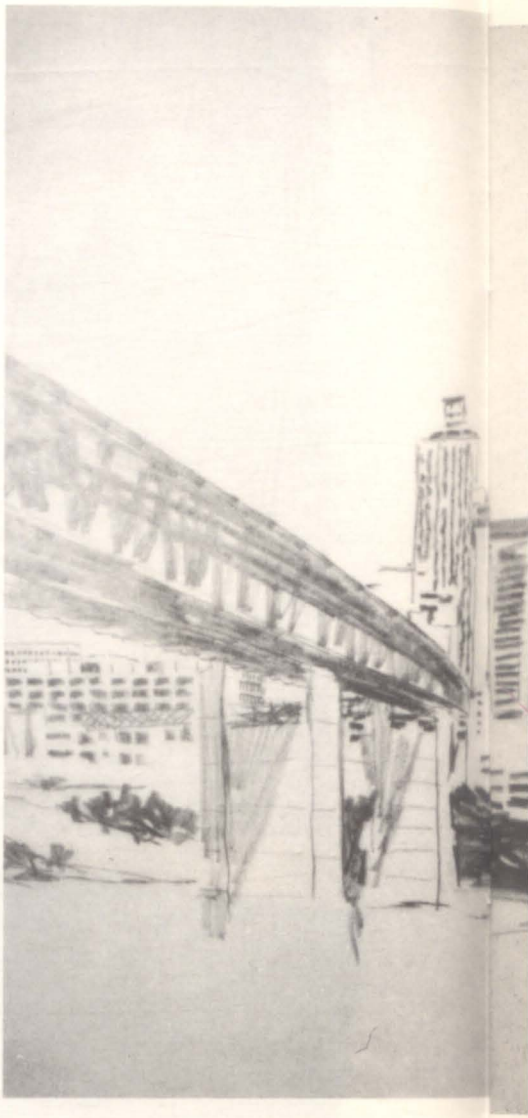
Die auffälligste Veränderung in der Skizze besteht in der Erweiterung des Vordergrundes und des Himmels. Der Künstler rückte das Motiv etwas vom Betrachter fort, um es dadurch zu verdichten und aussagekräftiger zu gestalten. Für solche wohlüberlegten Veränderungen lassen Panoramaphotos sehr viel kompositorischen Spielraum.

Wählen Sie zunächst einen interessanten Blickpunkt. Bei den Aufnahmen halten Sie die Kamera am besten so, daß der Horizont etwa auf halber Höhe waagerecht in Ihrem Sucher erscheint. Ein Stativ wird es Ihnen erleichtern, von einer Aufnahme zur nächsten zu schwenken.

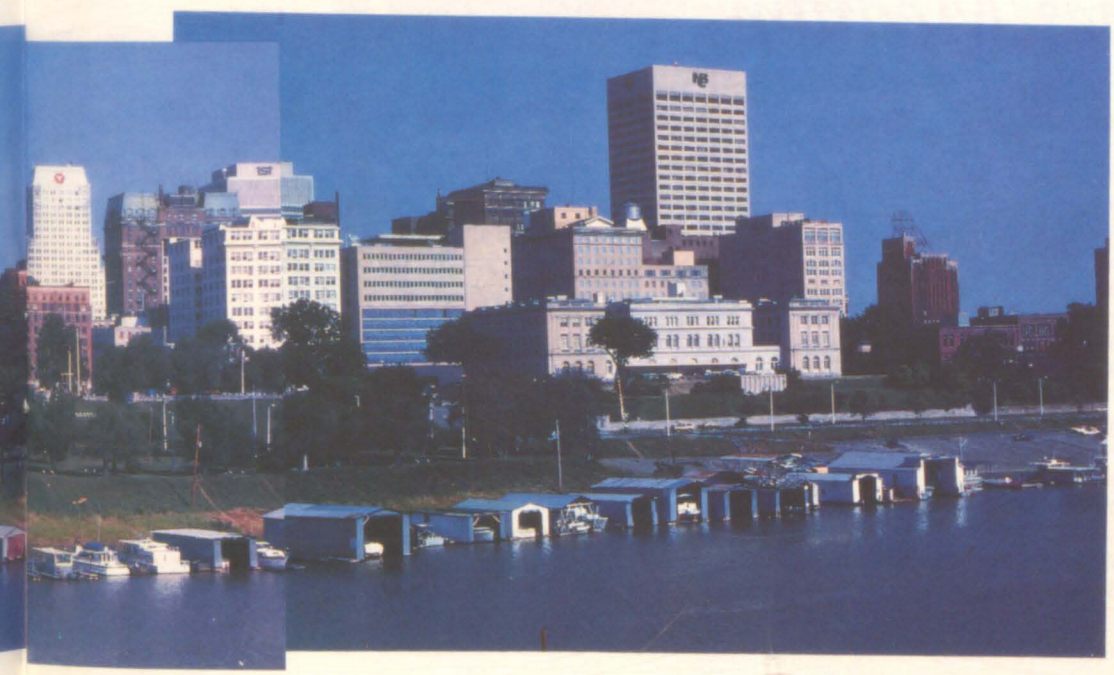
Bei der Wahl der Bildausschnitte sollten Sie darauf achten, daß die einzelnen Aufnahmen an ihren Rändern überlappen, damit Sie die Photos anschließend gut aneinanderpassen können. Noch ein letzter Tip: Machen Sie von jedem Bildausschnitt drei unterschiedlich belichtete Aufnahmen. Dann können Sie sicher sein, alle nötigen Bildinformationen eingefangen zu haben.

Skizzieren

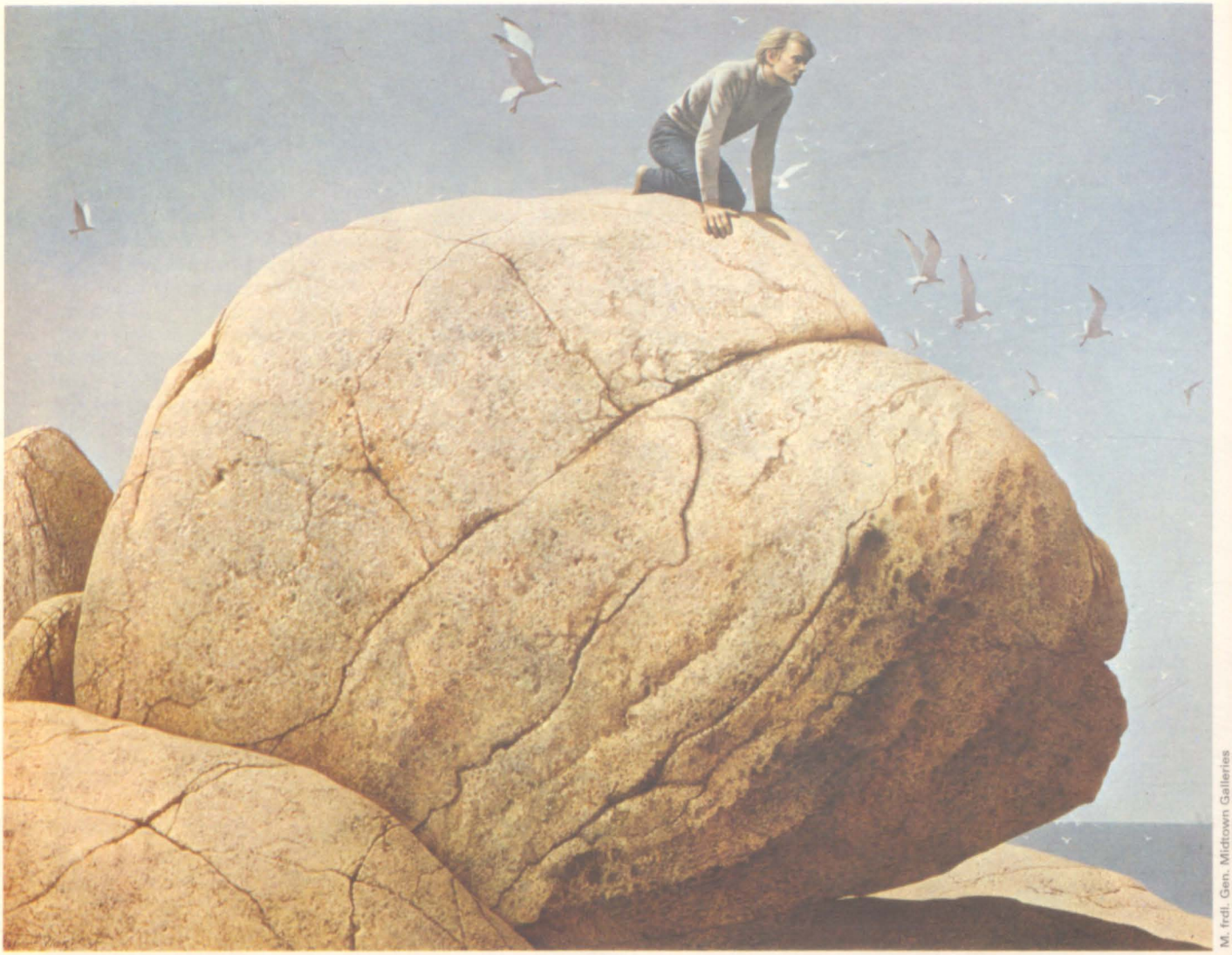
Beim Skizzieren geht es darum, das zusammengesetzte Photopanorama den eigenen Vorstellungen gemäß zu interpretieren. Dabei sollten Sie besonders auf Unstimmigkeiten in der Perspektive und der Augenhöhe achten und sie gegebenenfalls korrigieren. Ebenso wichtig ist es, daß Sie sich nicht in Einzelheiten verlieren, sondern klar zwischen Wichtigem und Unwichtigem unterscheiden. Behalten Sie die Gesamtkomposition im Auge, und versuchen Sie, Ihre persönliche Wahrnehmung des Motivs zur Geltung zu bringen.



Georg Shook setzte ein Panorama von Memphis, Tennessee aus drei Photos zusammen. In seiner Skizze legt er größeres Gewicht auf Vordergrund und Himmel, um die Wirkung der Komposition zu steigern.



MOTIVWAHL
Das Panorama eignet sich besonders für langgestreckte, grundsätzlich niedrige, doch in der Höhe abwechslungsreiche Motive. Stadtansichten empfehlen sich deshalb, weil sie von Tonwert, Farbigkeit und Gestalt her abwechslungsreiche Gebäude vor einem bewegten Himmel aufweisen. Auch Gebirgszüge, Uferlandschaften oder Menschenansammlungen lassen sich reizvoll im Panorama darstellen.



M. frdl. Gen. Midtown Galleries

Vergessenes Medium

Ei-Tempera läßt sich wunderbar verarbeiten. Leider scheint dieses Medium etwas aus der Mode gekommen zu sein.

„Baskerville Fels" von Robert Vickerey, Ei-Tempera, 80 cm x 102,5 cm. Den Hintergrund deckte der Künstler ab, bevor er den Felsen mit dem Schwamm gestaltete und dann im Detail modellierte.

Auch wenn Ei-Tempera vor allem von den Maltechniken der Meister des 15. Jahrhunderts bekannt ist, zu übertriebener Ehrfurcht besteht wenig Grund. Mit Ei-Tempera kann man ganz spontan arbeiten: Sprenkel-, Pointillier-, Schwamm-, Trokkenpinsel- und Spachteltechniken sind allesamt möglich.

Natürliche Ei-Tempera wird aus farbigem Pigmentpulver, Wasser und Eigelb bereitet. Zusammen ergeben diese Zutaten eine Farbe mit einmaligen Eigenschaften. Ei-Tempera trocknet sehr schnell. Man kann also zügig arbeiten und Farbe in vielen durchscheinenden Schichten aufbauen. Dabei beeinträchtigt die Überlagerung der Lasuraufträge die Wirkung keineswegs, sondern erhöht im Gegenteil die Leuchtkraft. Einen farbigen Bereich ohne lebendige Charakteristik korrigiert man am zweckmäßigsten mit einem dünnen Lasurauftrag.

Oberflächenstrukturen

Mit Ei-Tempera läßt sich besonders gut die rauhe Beschaffenheit von Motiven wie Felsen und Steinen wiedergeben. Die Farbe wird aufgesprenkelt oder aufgetupft und dann überlasiert, bis die Farbfläche wirklichkeitsnah anmutet.

Die alten Meister malten vorzugsweise auf Holztafeln, die mit mehreren Schichten Leimgrund bestrichen wurden. In der Tat ist dieser Untergrund für Ei-Tempera ideal, aber glatter Bristolkarton ist ein guter Ersatz.

Sollten Sie sich eingehender mit Ei-Tempera befassen wollen, besorgen Sie sich Acrylmalgrund, überziehen Sie damit eine Platte Bootsbausperrholz ein- oder zweimal, und schleifen Sie zuletzt die trockene Grundierung sorgfältig glatt.

Übung: Kinderportrait

Eine ganze Reihe von Öltechniken läßt sich auch in Ei-Tempera gut ausführen. In unserer Temperaübung demonstriert Rudy de Reyna, wie die samtweichen Hauttöne eines Kindes mit fein ineinanderübergehenden Pinselstrichen modelliert werden können.

Er beginnt mit einer Bleistiftskizze des Mädchens, ihres Bilderbuches und der Puppe. Bevor er mit Tempera malt, erstellt er eine Farbstudie, um die gewünschten Farbtöne herauszufinden.

1. Die Bleistiftskizze

Zeichnen Sie mit einem weichen Bleistift (2 B) eine erste Skizze auf ihrem Skizzenblock, wenn Sie sich noch zu unsicher fühlen, gleich auf dem Karton zu arbeiten. Das hilft Ihnen, Gefühl für eine ausgewogene Komposition und richtige Proportionen zu entwickeln.

1

2

2. Die Farbstudie

Bei Ei-Tempera empfiehlt es sich, vor der eigentlichen Arbeit zunächst auf Aquarellpapier einige Farbzusammenstellungen zu erproben. Die endgültige Wahl der Farbtöne will gut überlegt sein, denn die Farbpigmente trocknen um einige Stufen heller auf, und die kurze Trockenzeit von Ei-Tempera läßt Veränderungen des Farbtons beim Malen nicht zu.

Ihre Farbstudie braucht wirklich nicht so ausgearbeitet zu sein wie die von Rudy de Reyna. Ebenso wie sich die Bleistiftskizze nur mit Problemen der formalen Gestaltung beschäftigt, dient diese Vorarbeit allein der Zusammenstellung von Farben. Der Künstler richtete sein Augenmerk vor allem auf Bildbereiche, in denen die Farbgestaltung einige Probleme schafft. Er fand dabei heraus, daß ein neutraler Hintergrund die dominierende optische Wirkung der dunklen Stuhlbeine mildert und der Komposition insgesamt besseren Zusammenhalt gibt.

WAS SIE BRAUCHEN (SCHRITT 1 UND 2)
- Einen 2 B-Bleistift
- bei Bedarf einige Bögen Skizzenpapier
- Aquarellpapier mittlerer Qualität (ca. 24 cm x 34 cm)
- einen Aquarellpinsel Nr. 3
- eine Palette der folgenden Farben: Krappkarmin, Lichter Ocker, Türkis, Umbra natur, Umbra gebrannt, Scharlachzinnober, Schwarz, Weiß.

3. Erste Lasurschichten

Nun kann die Ei-Tempera angemischt werden. Mit einem alten Pinsel mischen Sie auf der Palette jeweils kleine Mengen Pigmentpulver mit der Lösung aus Eigelb und Wasser. Die Farbe sollte die Konsistenz von ungeschlagener Sahne haben.

Ausgangspunkt für die Farbgestaltung ist der dunkelste Farbton: das Haar. Mit einem runden Aquarellpinsel Nr. 7 trägt der Künstler eine Mischung aus Schwarz und Lichter Ocker auf. Für den Stuhl hellt er den Ton mit Weiß auf. Das Bilderbuch erhält eine erste Tönung in den Farben Phthaloblau, Weiß und Lichter Ocker. Die Schatten auf dem Kindergesicht werden mit einer Mischfarbe aus Lichter Ocker, Umbra gebrannt und Weiß modelliert, die Falten des Kleides entstehen aus Krappkarmin, Lichter Ocker und Phthaloblau.

Der graue Vignette-Hintergrund erhält auf angefeuchtetem Grund einen Mischton aus Phthaloblau, Lichter Ocker und viel Weiß.

3

4. Weitere Farbschichten

Der Grauton im Hintergrund kann mit einer Spur Scharlachzinnober angewärmt werden. Mit einem Aquarellpinsel Nr. 3 und einer Mischung aus Lichter Ocker und Umbra Natur lassen sich die Haare des Mädchens wirkungsvoll überarbeiten, wobei die Mischung für Reflexe mit Weiß aufgehellt und für Schatten mit Schwarz abgedunkelt wird.

Die Motive des Bilderbuches nehmen mit Farbmischungen aus Umbra natur, Weiß, Krappkarmin und Schwarz Gestalt an. Für die Falten der Puppenschürze eignet sich der Farbton des Bildhintergrunds, wobei die hellen Partien mit viel Weiß aufgehellt werden. Haare, Lippen und Nase der Puppe werden mit einer Mischung aus Umbra natur, Umbra gebrannt und Scharlach-Zinnober gemalt; die Streifen der Ringelstrümpfe mit reinem Scharlach-Zinnober. Das Blumenmuster des Kittels die Farben Phthaloblau, Lichter Ocker, Krappkarmin, Grüne Erde und Weiß.

WAS SIE BRAUCHEN (SCHRITT 3 UND 4)

- Glatten Zeichenkarton (ca. 50 cm x 65 cm)
- Aquarellpinsel Nr. 7 und 3
- einen flachen Rindshaarpinsel
- Pigmentpulver der Farbtöne: Krappkarmin, Scharlachzinnober, Lichter Ocker, Phthaloblau, Grüne Erde, Umbra gebrannt, Umbra natur, Elfenbeinschwarz, Titanweiß
- zwei Eigelb und Wasser.

4

Geschickte Auswahl

Gerade bei einem Landschaftsmotiv ist die Versuchung sehr groß, zuviele Details in das Bild hineinzunehmen. „Vereinfachung" lautet daher die Devise.

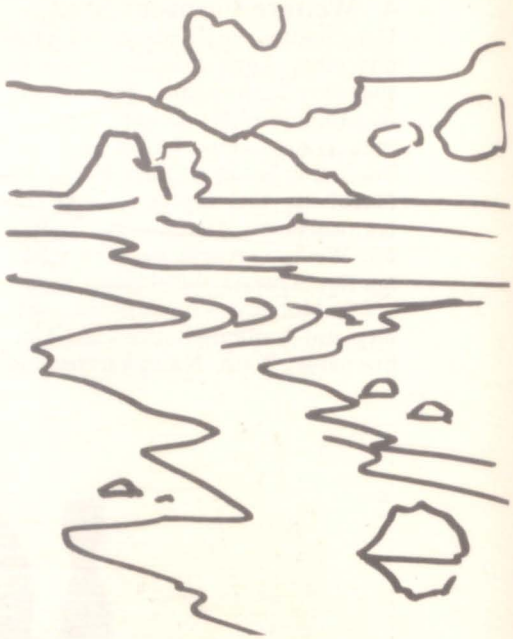
Von der Begeisterung für ein wunderschönes Motiv überwältigt, verliert man bisweilen den Sinn für das Wesentliche.

Es ist daher wichtig zu wissen, welche Details man aus einer Vielzahl von Einzelheiten, die uns die Natur bietet, unbedingt ins Bild einbeziehen sollte und auf welche man verzichten kann.

Damit Sie den Betrachter und sich selbst nicht durch zu viele Einzelheiten verwirren, ist es ratsam, eine Reihe von Skizzen des Motivs anzufertigen. Konzentrieren Sie sich dabei auf das, was Sie am meisten interessiert, damit Sie eine klare Bildwirkung erzielen. Drei Arten von Skizzen können Sie auf den richtigen Weg bringen.

Kompositionsskizzen

Ein seichter Fluß, der in die See mündet, gab E. John Robinson die Anregung zu seinen Studien. Eine einfache lineare Skizze reicht für die Konkretisierung des Bildaufbaus aus: Der gewundene Flußlauf führt das Auge ins Bild und vermittelt das Gefühl einer ruhigen, fließenden Bewegung. Diese Bewegung unterstützt Robinson noch dadurch, daß er den Schwerpunkt des Bildes, den Felsen im Hintergrund, leicht aus der Bildmitte rückt. Ebenso wie der Fluß scheinen sich auch die Wolkenformen in Richtung auf den Felsen zu bewegen.



Wenige, sicher gesetzte Linien genügen in E. John Robinsons Kompositionsskizze, um den Bildaufbau klar zu erfassen.

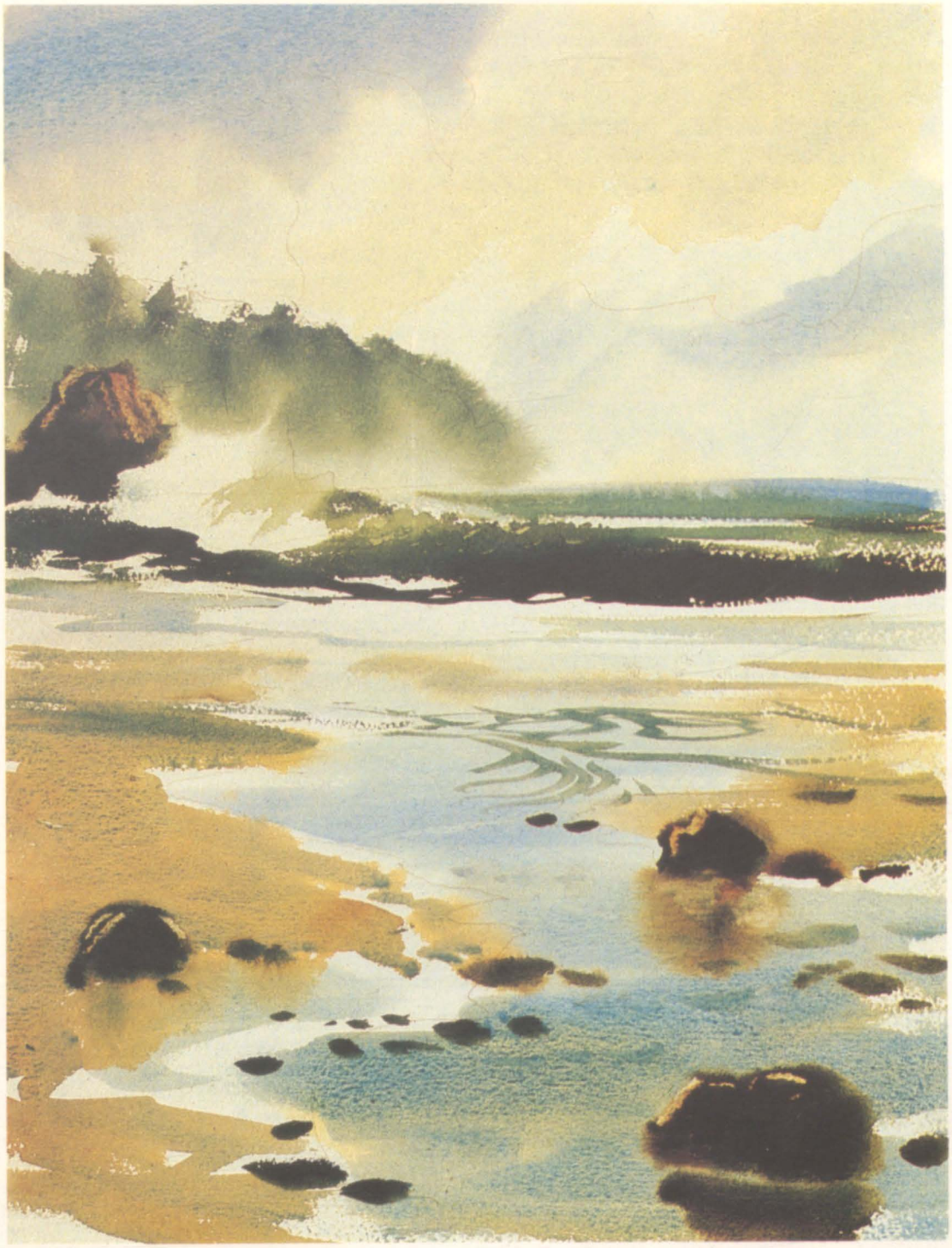
Tonwertstudien

Ein Bild, dem es an Kontrast zwischen Hell- und Dunkelwerten fehlt, strahlt wenig Dynamik aus. Um diese Schwäche zu vermeiden, sind Skizzen und Studien sinnvoll – sie zeigen rechtzeitig, wo Korrekturen notwendig sind. In E. John Robinsons Studie liegen die stärksten Kontraste auf dem Schwerpunkt des Bildes – dem dunklen Felsen, der sich vom Weiß der Brandungswelle abhebt.

Farbstudien

Bevor der Künstler das endgültige Gemälde beginnt, fertigt er noch eine Farbstudie an. Es kann vorkommen, daß man sich später für andere Farben entscheidet, aber die Studie

Schon die einfache Tonwertskizze zeigt die Stärken einer Bildkomposition, in der der zentrale Bildgegenstand durch die Kontraste betont ist.



hilft Ihnen, die Stimmung des Augenblicks festzuhalten.

E. John Robinson verwendet für seine Studie vier Farben: Chromoxidgrün feurig, Sienna gebrannt, Cölinblau und Neapelgelb.

Auch wenn Ihnen das Skizzieren möglicherweise als zu aufwendig erscheinen mag: Probieren Sie diese Arbeitsweise einmal aus. Die Vorarbeiten werden Ihre ursprüngliche Freude kaum dämpfen. Sie lernen vielmehr die verborgenen Qualitäten Ihres Motivs kennen und schaffen die Möglichkeit, zu einer klaren Bildaussage zu gelangen.

Selbst eine schnelle Farbstudie bietet einen sicheren Anhaltspunkt dafür, ob die Anordnung der Farbflächen mit der Kompositionsidee harmoniert.

Verborgene Komposition

Die niederländische Schule der Landschaftsmalerei erfuhr durch Aelbert Cuyp in der Mitte des 17. Jahrhunderts einen durchgreifenden Wandel. Sonnendurchflutete Motive beherrschten fortan die Werke der holländischen Künstler.

Auf den ersten Blick mag Cuyps Gemälde wie eine schmucklose Hafenansicht erscheinen, die durch Schiffe belebt wird. Tatsächlich handelt es sich aber um eine sorgfältig ausgefeilte Komposition, die das Problem meisterlich bewältigt, mit dem die niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts kämpften: Das flache Land hatte weder Klippen noch Berge, die den Horizont aufbrechen und einen natürlichen Blickfang bilden konnten. In dieser Not fanden sie heraus, daß sie mit Licht und Schatten den Mangel wieder ausgleichen konnten, und zwar durch einen lebendigen Himmel und Wolken, die die ebene Weite der Landschaft ergänzen und akzentuieren können.

In Aelbert Cuyps Gemälde ist nicht nur der Himmel beeindruckend ausgeführt. Es steckt eine auf den ersten Blick nicht ersichtliche Kompositionsidee dahinter. Sie wird deutlich, wenn Sie zu erkennen versuchen, wohin die Aufmerksamkeit des Betrachters gelenkt wird. Der Bildausschnitt macht deutlich: Das Segel (A) bildet eine ins Auge springende Diagonale, an deren Ende eine rote Fahne den Blick auffängt. Zwischen Segel und Diagonale steht eine kleine, dunkle Gestalt, die der Künstler bewußt schattenrißartig gegen den blaßsilbernen Hintergrund abhebt. Sie schaut auf das Beiboot und weist so, genau wie die Diagonale, auf eine dort sitzende Person, die, um die Blicke auf sich zu ziehen, rot gekleidet ist.

Diese Figur lenkt die Aufmerksamkeit wie ein Magnet auf sich. Bei ihr handelt es sich übrigens um den König von England, der aus dem Exil in sein Land zurückkehrt. Von ihr aus bietet Cuyp zwei Richtungen zur Auswahl an, denen der Blick folgen kann. Entweder blicken Sie auf das Schiff (B) und betrachten die munteren Aktivitäten der Besatzung, und schließen sich dann den Passagieren an, die sich in dem kleinen Boot beim Schiffsbug befinden (C). Oder Sie entscheiden sich dafür, die Tiefe des Bildes mit den Booten zur Linken zu erforschen.

Solche Ordnungsprinzipien können Sie auch für Ihre eigenen Bilder nutzen. Sie bieten sich besonders an, wenn der Hintergrund wenig Spannung vermittelt.

„Die Maas bei Dordrecht" von Aelbert Cuyp, Öl auf Leinwand, 115 cm x 170 cm, leicht angeschnitten.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Andrew Mellon

Atelier im Freien

Die meisten Aquarellisten fühlen sich von Landschaftsmotiven angezogen. Kein Wunder, denn die Natur stellt eine nahezu unerschöpfliche Quelle für Ideen zu herrlichen Bildern dar.

Die Freude beim Aquarellieren in der freien Natur kann gelegentlich durch Widrigkeiten wie etwa plötzlich einsetzender Regenschauer oder gar durch kritische Kommentare von Passanten etwas getrübt werden. Solche Unannehmlichkeiten sollten Sie jedoch nicht bange machen. Schließlich gibt es für Ihre Bilder einiges zu gewinnen. Man wird spüren, ob Sie eine Beziehung zu Ihrem Motiv, wie Sie sie beim Malen in der Natur erwerben können, aufgebaut haben, oder ob Sie dem Sujet gleichgültig gegenüberstehen. Bilder, in denen man das Gras förmlich riechen und die Wärme der Sonne fühlen kann, entstehen kaum in der Abgeschiedenheit des Ateliers.

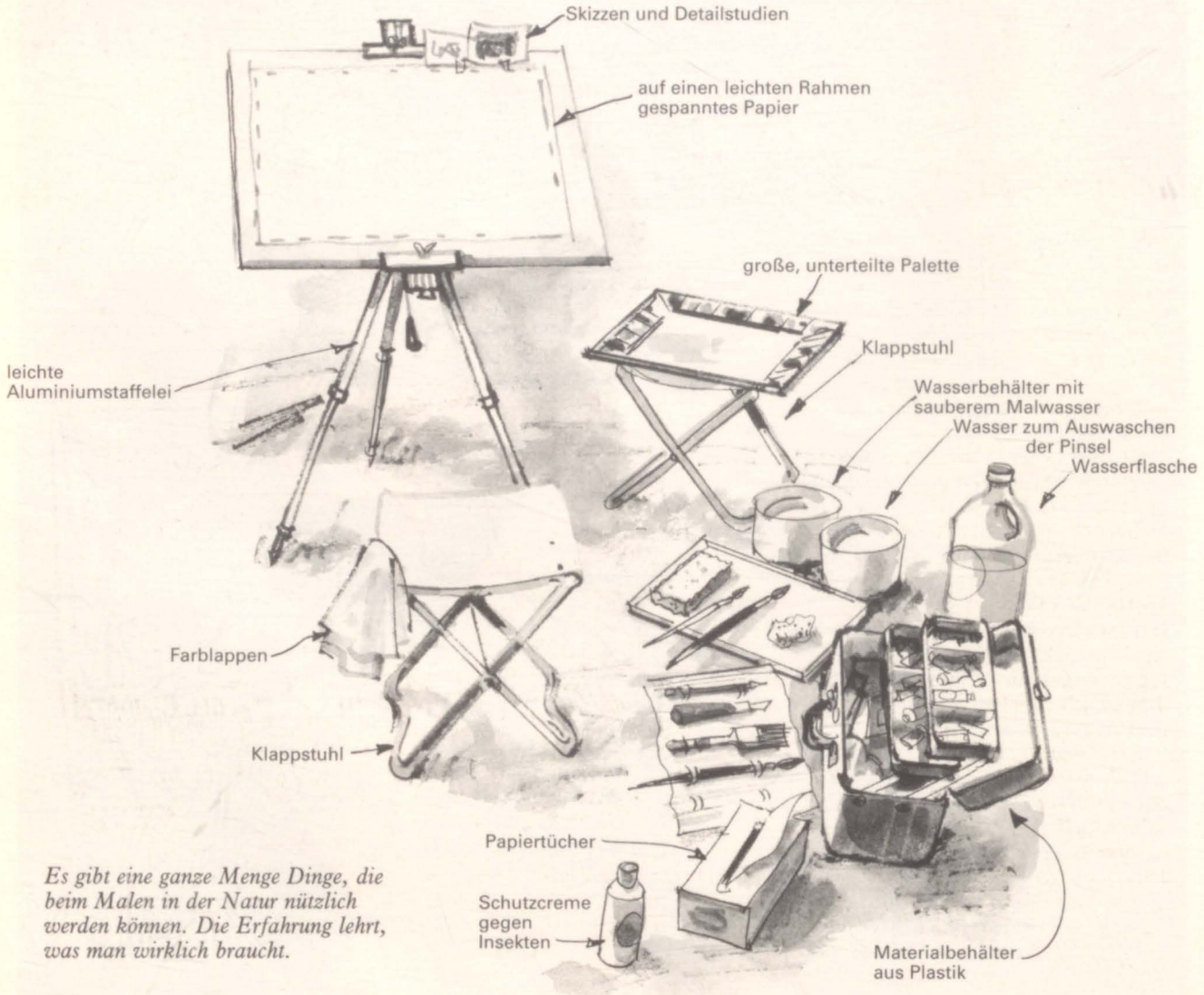
Die Fülle von Eindrücken, die außerhalb Ihres Ateliers auf Sie einstürmen, macht es nicht leicht, die Bildkomposition festzulegen. Ein Papprahmen als Sucher kann Ihnen helfen. Betrachten Sie durch ihn die Szenerie, bis ein Blickfang Ihre Aufmerksamkeit fesselt.

Grundausstattung

Stellen Sie sich Ihre Hilfsmittel so einfach und effektiv wie möglich zusammen. Unsere Abbildung zeigt einen Vorschlag, nach dem Sie sich Ihre individuelle Ausrüstung zusammenstellen können.

Eine zusammenklappbare Staffelei aus Aluminium, die leicht zu tragen ist, kann gute Dienste leisten. Oft genügt aber auch ein Stück Hartfaserpappe oder ein leichtes Brett, das man zum Malen auf den Schoß legen kann. Da leichteres Papier immer aufgezogen oder gespannt werden muß, eignet sich zum Mitnehmen ins „Freiluftatelier" am besten schweres Aquarellpapier.

Eine Plastikflasche ist ideal zum Transport von Wasser. Ein Werkzeugkasten aus Plastik bietet sinnvoll unterteilte Einsätze, die über-



Es gibt eine ganze Menge Dinge, die beim Malen in der Natur nützlich werden können. Die Erfahrung lehrt, was man wirklich braucht.

Das Wichtigste beim Malen im Freien ist die genau Planung der Licht- und Schattenbereiche. Eine Skizze, in der Sie, wie David Millard für seine Vorstadtszene, die wichtigsten Flächen notieren, erleichtert die Arbeit enorm.

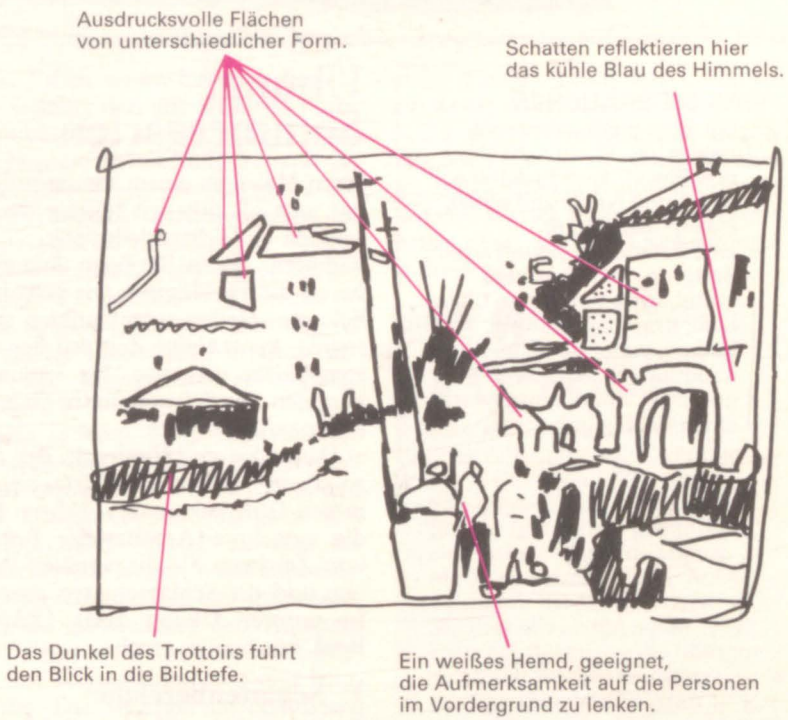
sichtlich auseinanderklappen, wenn der Deckel geöffnet wird.

Skizzenpapier, auf dem Sie sich Tonwerte und Lichteffekte notieren können, befestigen Sie am zweckmäßigsten mit einer großen Klammer an Ihrem Zeichenbrett.

In der Stadt

Eine sonnige Stadtansicht ist immer ein lohnendes Motiv. Gebäude werfen prägnante und lebhafte, oftmals dramatische Schatten, die einem Bild Ausdruck verleihen.

Eine komplexe Bildkomposition erfordert eine starke Vereinfachung der unzähligen Einzelheiten. Sie sollten daher flächig und mit einer gewissen Großzügigkeit arbeiten. Die Konturen genügen, um zunächst eine Umrißzeichnung anzufertigen und dunkle Partien sowie Lichter einzusetzen.



1

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Aquarellpapier, ca. 30 cm x 20 cm
- drei Pinsel: zwei Rundpinsel (Nr. 4 und Nr. 6) und einen Flachpinsel (Nr. 6)
- eine Palette mit neun Farben: Saftgrün, Kadmiumgelb mittel, Ultramarinblau, Cölinblau, Krapplack dunkel, Kadmiumorange hell, Kadmiumrot hell, Umbra gebrannt, Elfenbeinschwarz
- einen HB-Bleistift.

Übung: Sommergarten

Beim Malen an einem sonnigen Tag hat man oft mit den ständig wechselnden Lichtverhältnissen zu kämpfen. Wenn Sie beim Aquarellieren die Farblasuren wie gewöhnlich vom Hellen zum Dunklen auftragen, kann einige Zeit seit der ersten Skizze vergehen, bis Sie dazu kommen, die Schatten in Ihr Gemälde einzufügen.

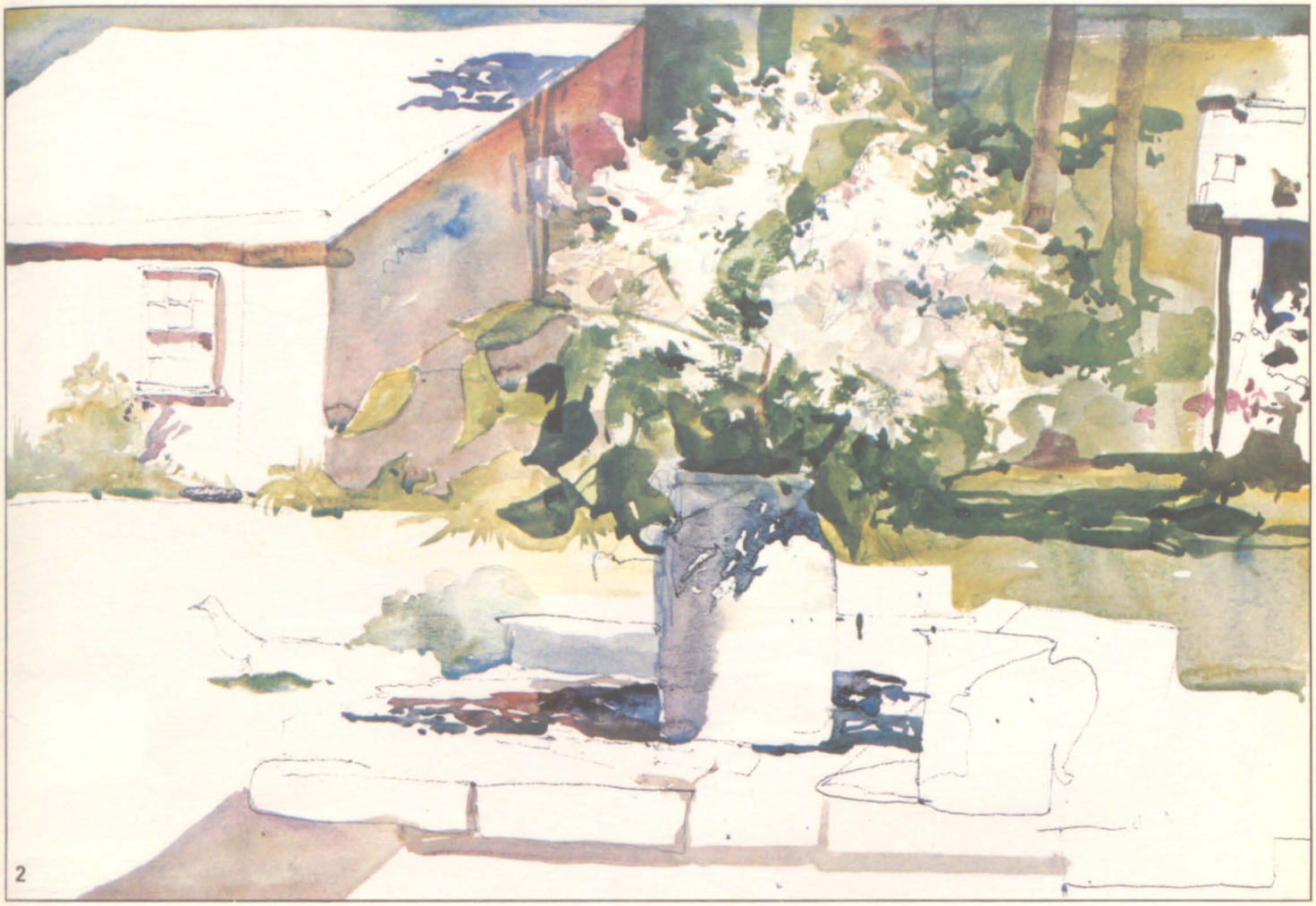
Damit Sie den Eindruck, der Sie an einem Sujet so faszinierte, sicher in den Griff bekommen, kehren Sie die gewohnte Arbeitsweise besser um: Zeichnen Sie die dunklen Partien und die Schlagschatten zuerst. In unserer Übung zeigt Charles Reid, wie man es macht.

1. Schattenbereiche

Zunächst hält Charles Reid die wichtigsten Konturen in einer Skizze fest. In einer solchen Skizze sollten Sie auch die Umrisse der Schattenpartien und der Schlagschatten festlegen.

Um einen tonalen Anhaltspunkt zu bekommen, tragen Sie eine Mischung aus Saftgrün, Kadmiumgelb mittel und Ultramarinblau mit variierenden Farbanteilen auf die Bildpartie hinter der Blumenvase auf. Die Umrisse des Flieders deuten Sie an, indem Sie einen gezackten Bereich aussparen. Die Blätter des Flieders können Sie mit denselben Farben malen.

Für den Schatten auf der weißen Vase verwenden Sie am besten eine Mischung aus Cölinblau, Ultramarinblau und Krapplack dunkel. Licht, das in diesen Schatten reflektiert, deutet der Künstler an, indem er die Farbkonsistenz leicht variiert und kleine Sonnenflecken ausspart. Wenn Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 den Schatten ganz über die linke Seite der Vase ziehen, sollten Sie die



2

Farbmischung mit Wasser so abschwächen, daß die runde Form der Vase deutlich wird.

Den Schlagschatten der Vase auf dem Tisch malen Sie mit derselben Mischung, aber weniger Wasser.

Bisher blieb der linke Teil des Bildes noch unberührt. Doch auch hier finden sich Schatten. Die Schattenseite des Gebäudes malen Sie mit einer verdünnten Mischung aus Kadmiumorange hell, Cölinblau und Krapplack dunkel.

Die Schattierungen des Flieders können Sie mit einigen leichten Pinselstrichen ergänzen. Der Künstler trägt in der Trockenpinseltechnik eine Farbmischung aus Cölinblau, Krapplack dunkel und etwas Kadmiumgelb mittel auf.

2. Dunkle Partien erweitern

Die Arbeitsweise vom Dunklen zum Hellen erfordert es, daß die dunklen Partien im Tonwert schon im Voraus ziemlich genau bestimmt wurden. Fallen sie zu hell aus, besteht die Gefahr, daß alle weiteren Farbtöne ebenfalls zu hell geraten, und ein blasses, lebloses Bild ist dann das Ergebnis. Wenn sie hingegen zu dunkel angelegt werden, verliert das Aquarell seine Leichtigkeit.

Orientieren Sie sich daher bei der Anlage der tiefsten Schatten nie an den noch weißen Flächen. Besser ist es, Sie nutzen den Mittelton hinter der Blumenvase als tonalen Vergleich.

Die tieferen Töne rund um die Blumen und im Hintergrund malt Reid mit einer dunklen Mischung aus Ultramarinblau, Saftgrün und Kadmiumgelb mittel. Er fügt die Pinselstriche locker in das Bild ein.

Schatten sind oft viel interessanter, als es zunächst den Anschein hat. Ohne sie wirkt eine sonst bildschöne Komposition steif und langweilig. Die Schatten auf dem Tisch und auf der Vase können Sie noch lebhafter gestalten, wenn Sie sie mit einer dünnen Lasur aus Cölinblau ein wenig abkühlen.

Um den Fliederblüten im Gegensatz dazu Wärme zu geben, mischen Sie etwas Alizarin Krapplack dunkel mit viel Wasser an und tragen diesen hellen Ton in der Trockenpinseltechnik auf.

Tip

BLICK DURCH DIE KAMERA

Eine Kamera kann ein nützliches Hilfsmittel sein, wenn es um die richtige Bildkomposition geht. Ein Blick durch den Sucher ist bestens geeignet, sich auf ein eng umrissenes Motiv zu konzentrieren. Auch vermittelt der Rahmen des Sucherbilds schon einen Eindruck davon, ob die Komposition der Bildbestandteile genügend Ausdruckskraft besitzt.

3

Tip

ERHÖHTE STANDFESTIGKEIT

Beim Malen im Freien kann schon ein leichter Windstoß Ihre Staffelei oder Ihr Stativ umwerfen. Um das zu verhindern, empfiehlt es sich, am Schwerpunkt der Konstruktion ein Gewicht zu befestigen. Am einfachsten ist es, einen Stein in einem Einkaufsnetz in dem Punkt aufzuhängen, in dem die Beine des Stativs zusammenlaufen.

3. Die Umgebung

Da nun die größten Licht- und Schattenpartien fest umrissen sind, können Sie damit beginnen, kleinere Details zu gestalten.

Für das Dach des Gebäudes verwendet der Künstler eine verdünnte Mischung aus Ultramarinblau, Krapplack dunkel und Kadmiumgelb mittel, wobei er einen weißen Streifen zur Andeutung des Sonnenlicht reflektierenden Dachfensters stehen läßt. Um den Schatten, den der Baum auf das Dach wirft, malt der Künstler herum, damit der Farbauftrag nicht beeinträchtigt wird. Erstaunlicherweise vermittelt gerade dieser kleine weiße Zwischenraum den Eindruck von einem sich ständig verändernden Lichtraum. Es sind Kleinigkeiten wie diese, die Leben in ein Bild bringen.

Das Fenster an der Vorderseite des Gebäudes wird ähnlich locker auf das Papier gebracht. Für die Fensterscheiben eignet sich Umbra gebrannt. Wenn Sie jede Scheibe mit einem Flachpinsel Nr. 6 einzeln malen, so daß dazwischen jeweils ein schmaler weißer Zwischenraum bestehen bleibt, dabei aber nicht zu präzise arbeiten, sieht das Fenster alt und verwittert aus.

Für den dunklen Schatten auf dem Becher verwendet der Künstler eine Mischung aus Ultramarinblau, Krapplack dunkel und Kadmiumorange hell. Dieselbe Mischung, nur stärker mit Wasser verdünnt, können Sie auf die restlichen Flächen des Bechers auftragen. Als Schlaglichter am oberen Rand und am Griff bleiben einige Stellen des Papiers weiß.

Mit dem Pinsel nehmen Sie eine Mischung aus Krapplack dunkel, Kadmiumorange hell und einem Spritzer Ultramarinblau auf und malen damit die Tischumrandung. Lassen Sie dabei viele weiße Zwischenräume frei, um das Sonnenlicht wiederzugeben.

4

Manchmal tut eine Pause Künstler und Bild gut. Sie werden feststellen, daß Sie Ihr Bild nach einer halben Stunde mit anderen Augen betrachten und möglicherweise noch Schwachstellen entdecken, die Ihnen vorher nicht aufgefallen sind. Bei diesem Bild besteht zum Beispiel die Gefahr, daß sich die Grüntöne im Vordergrund mit denen im Hintergrund allzusehr vermischen. Um das zu verhindern, setzt Charles Reid einige Farbakzente, die eine genauere Trennung von Vorder- und Hintergrund ermöglichen. Er fügt an der Seite des Gebäudes eine dunkle Tür ein, wodurch die Blätter in der Vase stärker hervortreten. Dann verwendet er Kadmiumorange hell und Kadmiumrot hell, um den Bereich genau hinter der Blumenvase zu akzentuieren. Diese Gegenüberstellung von Komplementärfarben – rot und grün – verleiht dem Bild noch mehr Lebhaftigkeit.

Sie brauchen sich nicht zu scheuen, derartige Kunstgriffe anzuwenden, wenn Sie dadurch Ihre Bildwirkung verbessern können. Ihr Bild sollte kunstvoller erscheinen als eine genaue, realistische Wiedergabe.

4. Der letzte Schliff

Unregelmäßigkeiten in der Textur des Tisches zeigen sich am deutlichsten, wenn Sie jede Platte einzeln mit unterschiedlichen Mischungen aus Krapplack dunkel, Ultramarinblau, Kadmiumgelb mittel und Kadmiumorange hell malen. Lassen Sie auch hier wieder kleine weiße Zwischenräume zur Andeutung des hellen Sonnenlichts frei.

Charles Reid malt gerne im Freien, weil so viele unerwartete Dinge passieren können. Ein Vogel tauchte plötzlich auf, als der Künstler am Bild arbeitete – und natürlich wurde er in die Bildkomposition eingefügt. Der Künstler malte den Vogel mit einem Pinsel Nr. 4.

Das fertige Bild vermittelt den reizvollen Eindruck eines sonnigen Tages. Der sparsame Einsatz künstlerischer Mittel tut dem Bild gut. Bei einem Motiv wie diesem besteht leicht die Gefahr, daß man so lange daran arbeitet, bis schließlich die ganze Frische und Spontanität der Komposition verloren geht. Nehmen Sie es als Fingerzeig, wenn Sie an einem Punkt angelangt zu sein scheinen, an dem Sie nicht weiter wissen. Vielleicht haben Sie bereits das Ergebnis erreicht, das Sie zu Beginn anstrebten.

SONNENLICHT AUF PAPIER

In direktem Sonnenlicht wirkt Papier blendend weiß. Das erschwert es, Farben und Tonwerte richtig abzuschätzen, und außerdem trocknen Ihre Farbaufträge schneller als wünschenswert. Bauen Sie darum Ihre Staffelei besser im Schatten auf.

Alex Martin

„In meiner Themenwahl ist eine Vorliebe für den Himmel zu allen Jahreszeiten unverkennbar" sagt Alex Martin und erklärt uns seine Faszination für „himmlische" Motive.

„Es ist immer das gleiche: Kaum bin ich in der freien Natur, bin ich auch schon von der Art, wie das Licht den Himmel färbt, begeistert. Fast alle meine Ölgemälde entwickeln sich aus spontanten Aquarellskizzen zum Thema Licht und Jahreszeiten.

Dazu fertige ich eine Reihe von lockeren Zeichnungen und Farbstudien an, die die am Himmel herrschende Bewegung einfangen und die Farbtöne festhalten. Wenn ich dann im Atelier an einer größeren Leinwand arbeite, modifiziere ich manchmal meine ursprünglichen Ideen und schaffe etwas ganz Neues.

Morgenstimmung

Auch mein Gemälde ‚Sonnenaufgang im Vorfrühling' geht auf eine Aquarellstudie zurück (A), die ich einmal früh morgens malte, noch bevor sich die Knospen an den Bäumen zu öffnen begannen. Die Studie spiegelt die heitere Stimmung eines Sonnenaufgangs im Frühling wider – eine Zeit, zu der für mich noch alles zuversichtlich, offen und voller unverhoffter Überraschungen ist.

In der Aquarellskizze und später auch in der Ölstudie (D) wollte ich das Leuchten des Himmels einfangen. Außerdem mußte ich unbedingt den Kontrast des blitzschnell dahinziehenden Lichtstreifens zu der Behäbigkeit der großen dunklen Wolke darstellen.

Seine ausdrucksvolle Stimmung erhält das Gemälde aber erst durch die Wechselwirkung der warmen und kalten Farben des überaus bewegten Himmels und der Erde, wo der rotbraune Boden mit frischem grünen Gras bedeckt ist.

Viele Ideen, die ich in der Ölstudie herausarbeitete, sind schon in den ersten Skizzen entwickelt, in denen ich versuchte, den Vordergrund zu vereinfachen und die Bäume und Häuser angemessen zu gestalten. Im fertigen Ölbild kann man dann deutlich erkennen, daß der Himmel den Bildaufbau wesentlich bestimmt hat und alles andere ihm untergeordnet ist. Bei der Studie habe ich die Farbe kräftig, mit großzügigen Pinselstrichen aufgetragen. Dieselben Töne, die die Farbigkeit des Himmels bestimmen, finden sich auch in der Landschaft wieder.

Zu diesem Motiv habe ich auch eine Zeichnung angefertigt (B). Sie zeigt sehr schön die steten Veränderungen am Himmel. Manche Striche sind fließend und kalligraphisch, andere geben große, massige Flächen wieder. Ich erforsche oft ein Thema mit solchen lockeren Zeichnungen, ehe ich es male. Dadurch finde ich heraus, wie ich die Formen vereinfachen und Landschaft und Himmel aufeinander abstimmen kann. Gleichzeitig suche ich nach einer Verbindung zwischen diesen beiden Sphären.

Durchscheinende Farben

Im allgemeinen arbeite ich vom Hellen zum Dunklen. Dabei spiele ich mit der Durchsichtigkeit der kräftigeren, dunkleren und leuchtenderen Farbtöne, durch die ich oftmals die warme Untermalung durchschimmern lasse.

A

B

C

D

„Die meisten Ideen entwickle ich in Skizzen und Studien. Oft fertige ich eine Aquarellskizze (A), Kohlezeichnungen (B) und mehrere Tonwertstudien (C) an, um die wechselnde Stimmung des Himmels zu erfassen. Mein Ziel war, das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde herzustellen. Für die farbliche Stimmung male ich eine 40 cm x 60 cm große Ölstudie (D)."

„Sonnenaufgang im Vorfrühling", 122 cm x 152 cm, Öl auf Leinwand. Privatsammlung des Künstlers.

Als ich mit ‚Sonnenaufgang im Vorfrühling' begann, verwendete ich große Anstreicherpinsel, um die Untermalung so kräftig wie möglich aufzutragen. Für den Haupton der Untermalung mischte ich Kadmiumgelb hell mit Weiß und ein bißchen Kadmiumgelb dunkel. Zu den Bäumen hin wird die Farbe rötlicher, und der ganze Erdboden ist mit Rot getönt.

Übergänge

Auf die noch feuchten Farben legte ich Cölinblau, vermischt mit Weiß und einer Spur Kadmiumgelb hell. Den Teil des Himmels mit der großen Wolke malte ich mit einer variierenden Mischung aus Ultramarin hell und Kadmiumrot hell. Die gleichen warmen und kalten Anteile setzte ich auch für das Waldstück ein, um es in die Bildkomposition zu integrieren.

Indem ich für Himmel und Erde ähnliche Farbtöne nahm, erreichte ich, was ich wollte: Beide Bereiche scheinen ineinander überzugehen. Cölinblau und Gelb schaffen eine Verbindung zwischen den beiden Bildteilen, während das Rotbraun der Bäume im Gras am unteren Bildrand und in der Bildmitte wieder aufgegriffen wird. Ich glaube, den aufziehenden Morgen habe ich damit gut getroffen."

Strich für Strich

Neue Aspekte für Ihre Arbeit mit Zeichenkohle tun sich auf, wenn Sie die Tonwerte statt durch Verwischen mit Linien und Strichen aufbauen.

Zeichenkohle läßt sich so einfach zu Grautönen verwischen, daß man leicht sämtliche Tonwerte mit dieser Methode erreichen kann. Damit sich aber nicht alle Zeichnungen gleichen, sollten Sie auch einmal üben, eine Tonskizze nur aus Linien und Strichen anzufertigen.

Techniken

Auch wenn der unverwischte Kohlestrich hart und körnig wirkt, lassen sich mit ihm viele Dunkelabstufungen erzielen. Eine reiche Skala von Tönen läßt sich allein durch Schraffuren hervorbringen. Bei dieser wirkungsvollen Methode bestimmen wechselnde Strichstärken und Abstände die Tonwerte.

Als zusätzlicher Vorteil erweist sich die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Kohletypen wählen zu können. Natürliche Kohlestäbchen und besonders Kohlestifte eignen sich aufgrund ihrer feinen Linienführung am besten für Strichzeichnungen. Für breitere Striche wird die Spitze entsprechend abgeflacht. Durch wechselnde Strichstärke und mit verändertem Druck entstehen vielfältige Tonwertunterschiede.

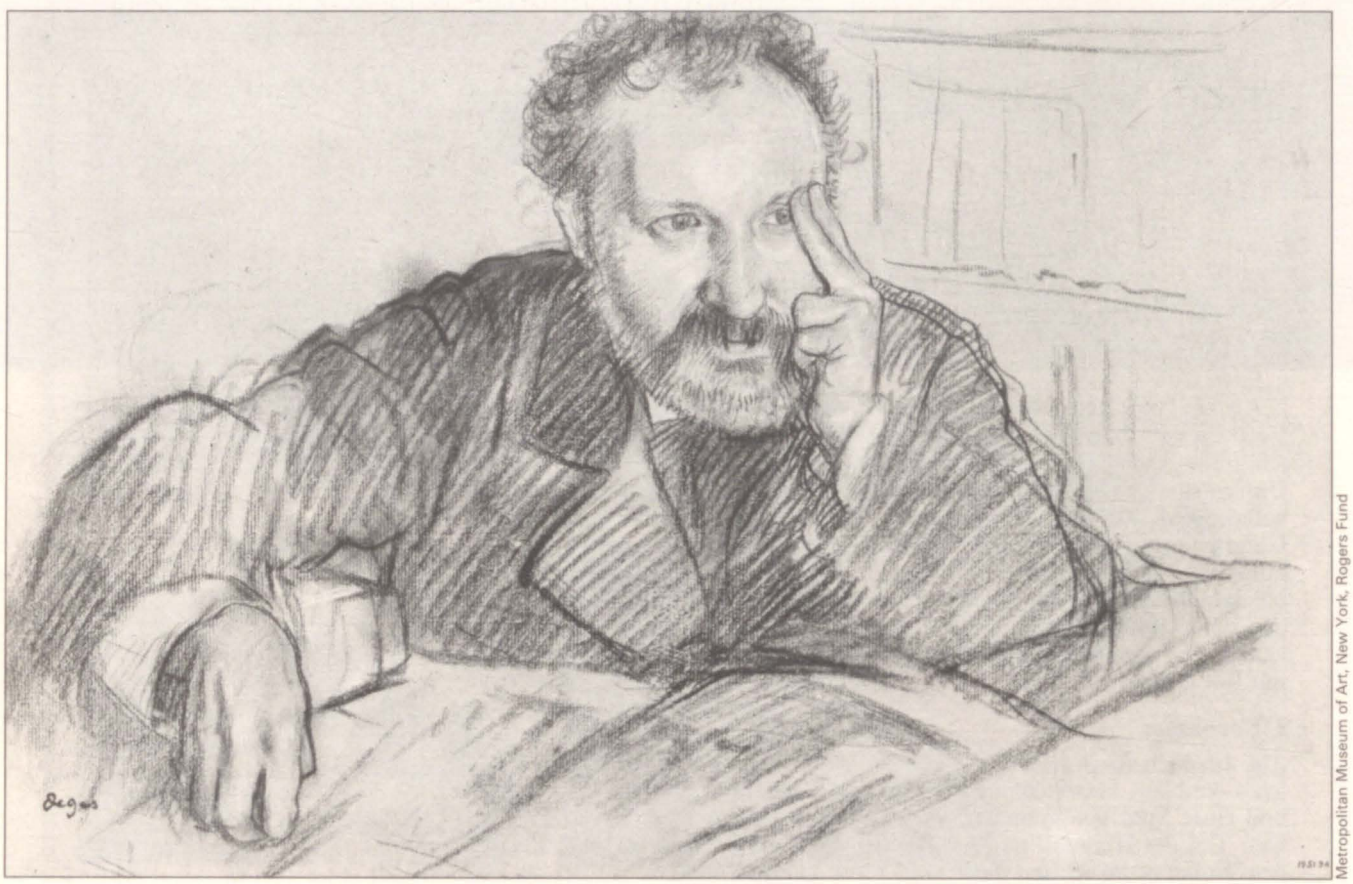
Zeichenkreide eignet sich eher für samtartige, glatte schwarze Flächen und weniger für feine Linien und Striche. Künstler verwenden die Stängchen daher meist für große Flächen, in die ihr Strich, allerdings sparsam eingesetzt, durchaus Kontrast bringen kann.

Die Strichtechnik läßt sich auch mit Verwischungen verbinden, indem Sie etwa Dunkelstufen aus reinen Strichen gegen kleine verwischte Tonflächen setzen. Auf diese Art können Sie verschiedene Materialbeschaffenheiten kontrastieren.

Tip

KOHLE ANSPITZEN

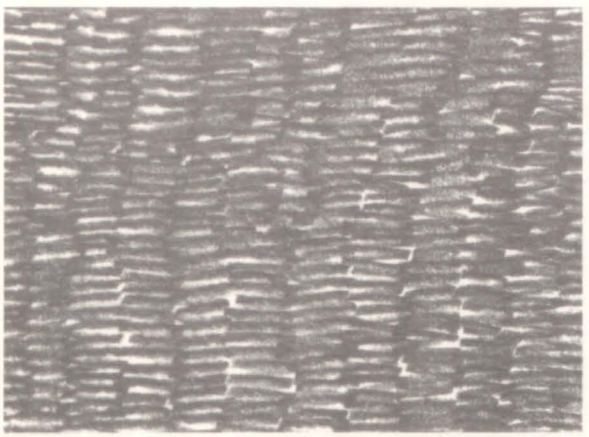
Kohlestifte, die in einem Holzmantel stecken, spitzt man am leichtesten mit einem scharfen Messer an. Eine Kohlemine hingegen wird auf einem Schmirgelblock gespitzt.
Ob Sie die Spitze rund, stumpf oder breit anlegen, sollten Sie davon abhängig machen, wie Sie sie einsetzen wollen.



„Portrait von Edmond Duranty" von Edgar Degas, 31 cm x 47 cm. Die dunklen Flächen gestaltete der Künstler durch dichte Schraffuren, die hellen Töne deutete er mit lockeren Strichen an.

Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund

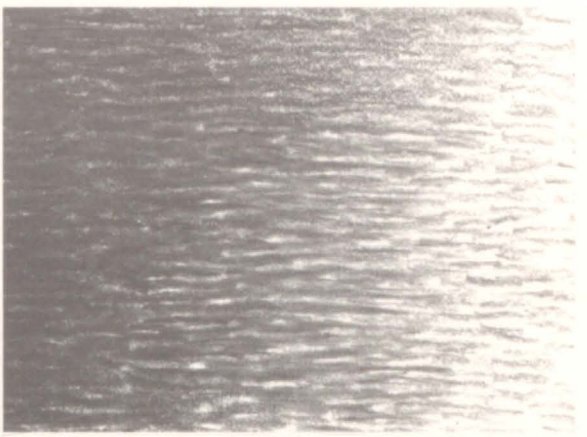
Ausgefeilte Strichtechnik



Um die Geschicklichkeit zu trainieren, sollten Sie einmal versuchen, unsere vier Strichübungen allesamt mit demselben Zeichengerät auszuführen. Ein weicher Kohlestift ist besonders gut geeignet. Benutzen Sie aus demselben Grund in allen vier Fällen eine gleichartige Papieroberfläche – in unseren Beispielen ist es glatter Bristolkarton.

EINHEITLICHER TON

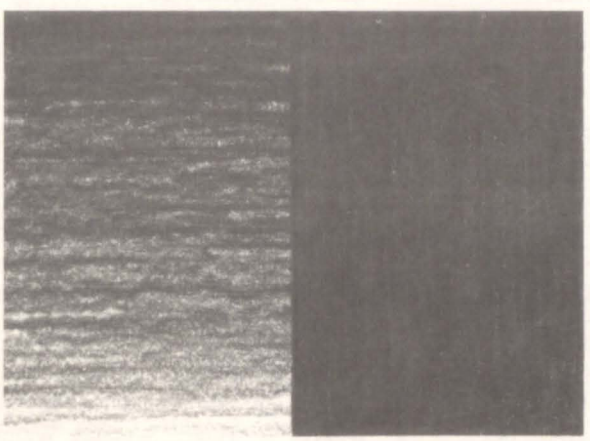
Versuchen Sie zunächst, eine Fläche mit gleichmäßigem Druck aus kurzen Strichen herzustellen. Die dunklen Überschneidungen der Striche und das Weiß des Papiers geben der Fläche grobe Struktur.



ABGESTUFTER TON

Eine Tonwertabstufung von Dunkel nach Hell können Sie erzielen, wenn Sie die Striche unter gleichmäßigem Druck am Anfang eng zusammensetzen und zum Ende hin weiter streuen. Wenn Sie die Striche rechts kürzer werden lassen, reduziert sich die Dunkelheit zusätzlich.

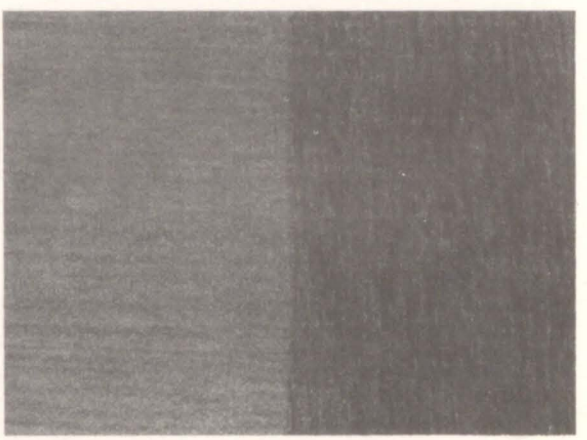
Sie können diese Technik variieren, indem Sie den Stift im dunklen Bereich stark aufdrücken und den Druck allmählich bis zu einem zarten Strich in der hellen Partie verringern. Führen Sie den Stift entschlossen über das Papier, sonst reißt der Strich auf halber Strecke ab.



HORIZONTALE UND VERTIKALE STRICHE

Zunächst wird das Blatt mit ausgreifenden, horizontalen Strichen gefüllt, wobei der Druck mit jedem Strich nach unten hin abnimmt. Über eine Hälfte dieser Tonflächen legen Sie nun ein dichtes Feld schwarzer, senkrechter Linien, zwischen denen ein minimaler Abstand bleibt.

Diese Übung zeigt nicht nur, wie sich mit einem einzigen Werkzeug eine ganze Tonwertskala erzielen läßt, sie verbessert auch die Fähigkeit, gerade Linien aus freier Hand zu zeichnen. Probieren Sie eine solche Strichserie mit geschwungenen Linien aus, Sie erhalten damit eine völlig andere Wirkung.

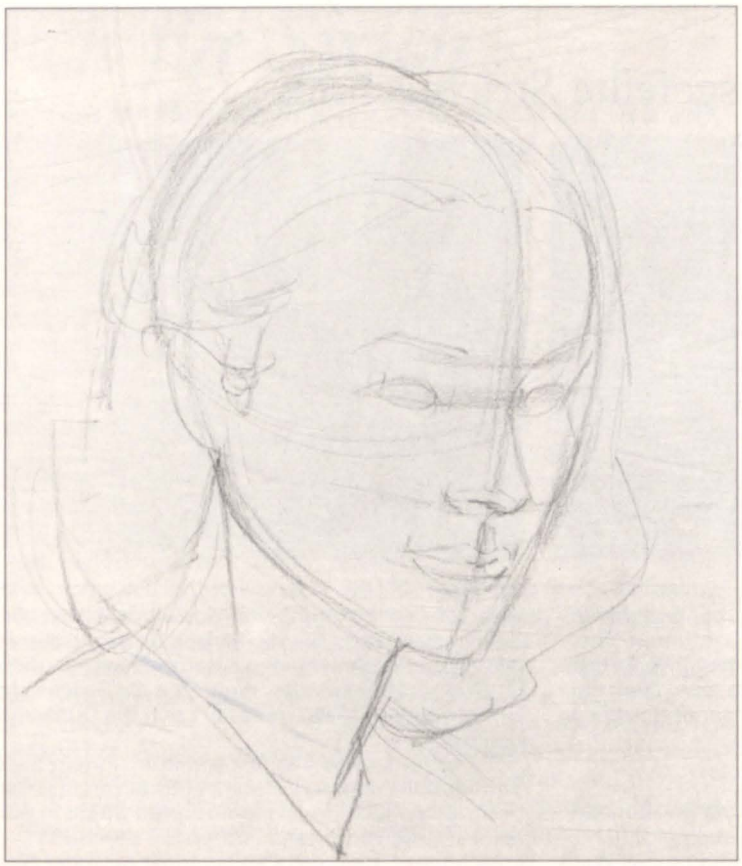


VERWISCHTE TÖNE

Zeichnen Sie eine Fläche horizontaler, gleichmäßiger Linien, die dicht nebeneinander liegen. Über die eine Hälfte wird in gleicher Dichte eine Lage senkrechter Striche gezogen. Diese Kreuzschraffur erscheint nun doppelt so dunkel. Wenn Sie jetzt die Strichlagen zu einem glatten Ton verwischen, verliert die Schraffur fast ihren Charakter.

Wenn Sie diese fundamentalen Strichtechniken beherrschen, können Sie auch bei schwierigeren und komplexeren Motiven Ihre Aufmerksamkeit ganz der besten Art der Darstellung widmen, ohne sich vor technische Probleme gestellt zu sehen.

1



2

Übung: Dunkelhaarige Frau

In seinem Portrait arbeitet der Künstler John Lawn die Tonwerte ausschließlich mit feinen und breiten Strichen heraus. Dazu verwendet er mittelharte und weiche Kohlestifte auf Zeichenpapier.

1. Die Vorzeichnung

Mit einem spitzen, harten Kohlestift wird die Grundform des Kopfes mit vertikalen und horizontalen Hilfslinien für die Anordnung der Gesichtszüge gezeichnet. Da der Kopf nach rechts gedreht und etwas nach unten geneigt ist, verschiebt sich die Mittellinie in diese Richtung. Die horizontalen Linien sind der Rundung des Kopfes angepaßt.

Die Umrisse der Frisur zeichnen Sie am besten mit feinen Linien. Legen Sie die Position von Augenbrauen, Augen, Nase, Mund und Ohr fest. Dabei ist zu beachten, daß in einem Halbprofil wie hier das linke Auge der portraitierten Person immer näher an der Mittellinie liegt als das rechte.

2. Gesichtszüge

Nun skizziert der Künstler mit dem gespitzten harten Kohlestift die Gesichtszüge und ergänzt die Zeichnung, indem er die Augenlider einzeichnet und die Iris andeutet. Die konkave Form der linken Augenhöhle wird präzisiert. Die Form der Nase, die Ober- und die volle geschwungene Unterlippe sind nun deutlich zu erkennen.

In diesem Stadium nimmt der Künstler auch die Einteilung in Licht- und Schattenzonen vor. Dazu schraffiert er mit der Spitze des Stifts leicht die dunklen Stellen des Kopfes – Haar, Schläfe, Wange, Kiefer, Hals, Augenhöhlen, Nase und Lippen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Zeichenpapier, ca. 20 cm x 28 cm
- harte, mittlere und weiche Kohlestifte
- einen Schmirgelblock
- einen Knetradiergummi.

3. Aufbau der Tonwerte

Um die bisher nur angedeuteten Schatten weiter auszuführen, verwenden Sie am besten einen mittelharten Kohlestift. In leicht geschwungenen Linien auf Schläfe, Wange und Kiefer folgen Sie den Rundungen des Gesichts. Mit kürzeren Strichen werden die Augenhöhlen und der Nasenrücken zart schattiert.

Für die dunkle Vertiefung unterhalb des Wangenknochens ist die Kreuzschraffur gut geeignet. Mit sehr spitzem Stift läßt sich die Kontur der Augen verstärken und eine feine Schattenlinie unterhalb des Oberlids einzeichnen. Auch die Lippenform kann nun schärfer abgegrenzt werden.

3

4. Betonung der Formen

Mit der Seite des mittelharten Kohlestifts überarbeitet der Künstler durch breite, geschwungene Striche die Schatten auf Schläfe, Wange, Kiefer und Hals. Auch die Schatten in den Augenhöhlen und um die Augenlider gewinnen durch eine stärkere Tönung an Wirkung. Um den Nasenflügel zu akzentuieren, erhält die Unterseite der Nase ebenfalls eine verstärkte Tönung. Das Ohr können Sie mit Schatten ausformen.

Mit lockeren Bewegungen des Stifts und geschwungenen Strichen dunkeln Sie das Haar ab, damit die Struktur der Locken deutlich wird. Die Konturlinie auf der hellen linken Gesichtsseite der Frau wird betont nachgezogen und hebt sich so deutlicher als Silhouette vor dem Haar ab.

Mit der Ausgestaltung der Tonwerte gelingt es, die plastische Wirkung des Kopfes zu verstärken.

4

5

5. Licht und Schatten

John Lawn tönt mit dem weichen Stift die Locken durch Verdichtung von kurzen, dicken Strichen weiter ab. Danach wendet er sich noch einmal den Augen zu und verdunkelt die Brauen und die Linie der Augenlider. Mit feinen Strichen entstehen Wimpern und Pupillen.

Zum Abschluß können Sie die Zeichnung mit dem Knetradiergummi überarbeiten. Es lohnt sich, das Weiße der Augen aufzuhellen, Glanzlichter aus den Pupillen herauszuholen und die Lider mit lichten Streifen zu betonen. Alle hellen Bereiche des Gesichts sollten nun noch von unerwünschten Kohlespuren gereinigt werden.

Die fertige Kohlezeichnung können Sie mit Fixativ schützen.

Ei-Tempera

Um Ei-Tempera selbst anzurühren, braucht man nur Eidotter, Wasser und Farbpigmente: Eine kleine Arbeit, die sich lohnt.

Ei-Tempera wird in zwei Arbeitsschritten hergestellt. Zunächst wird die Lösung aus Eidotter und Wasser angesetzt. Das Farbpigment wird erst unmittelbar vor Gebrauch der Farbe zugesetzt.

Das Bindemittel

1. Trennen Sie Eigelb und Eiweiß sorgfältig voneinander.
2. Legen Sie das Eidotter vorsichtig auf ein Stück Haushaltspapier, und rollen Sie es auf dem Papier sanft hin und her, um die letzten Spuren Eiweiß vom Dotter zu entfernen.
3. Halten Sie das Dotter auf dem Rand des Papiers über ein Glas, ritzen Sie die Dotterhaut auf, und lassen Sie das Eigelb ins Glas laufen. Geben Sie etwas Wasser hinzu. Die nötige Wassermenge hängt von der Größe des Eigelbs ab. Für die richtige, sahnig-flüssige Konsistenz werden Sie aber bald ein Gespür haben.
4. Decken Sie ein zweites Glas mit Mull ab, und seihen Sie die Mischung durch das Tuch, um die letzten kleinen Verunreinigungen zu beseitigen. Die Flüssigkeit können Sie, wenn Sie sie im Kühlschrank aufbewahren, auch noch ein paar Tage später mit Farbpigmenten versetzen.

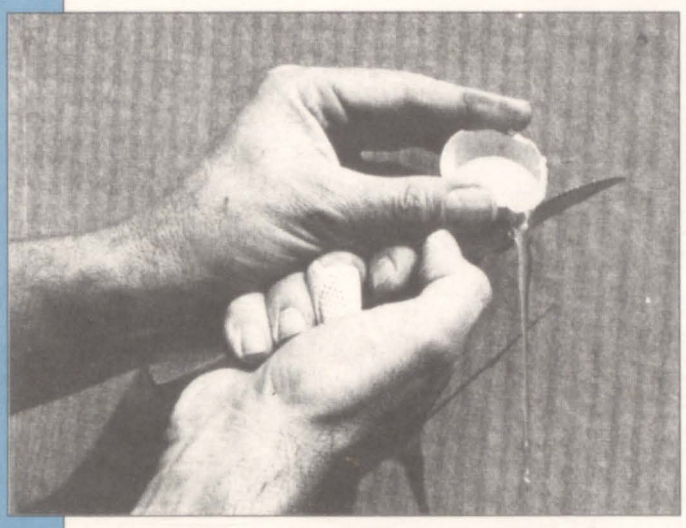
Die Farbe

Ei-Tempera wird auf der Palette angerührt. Da das Medium an der Luft sehr rasch trocknet, sollten Sie immer nur gerade so viel Farbe mischen, wie Sie im Augenblick für Ihre Pinselstriche brauchen.

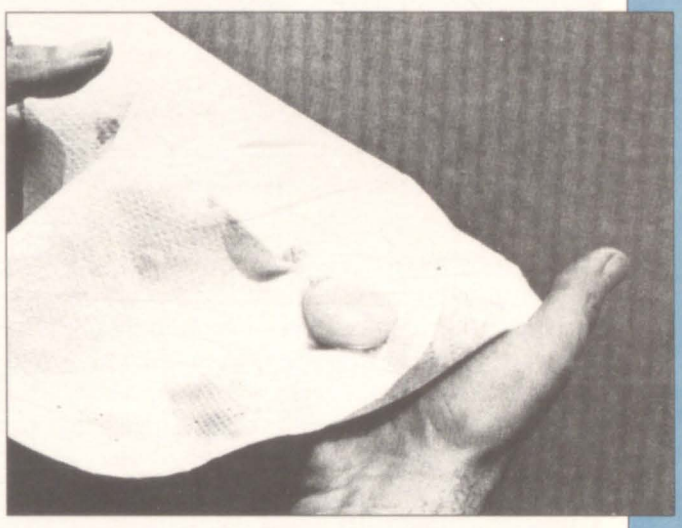
Nehmen Sie mit dem Pinsel Bindemittel auf, tauchen Sie ihn am Rand Ihrer Palette in das Pigmentpulver, und vermischen Sie beides gut. Für eine größere Menge Farbe geben Sie etwas Flüssigkeit auf die Palette und streuen das Pigment zum Mischen darüber.

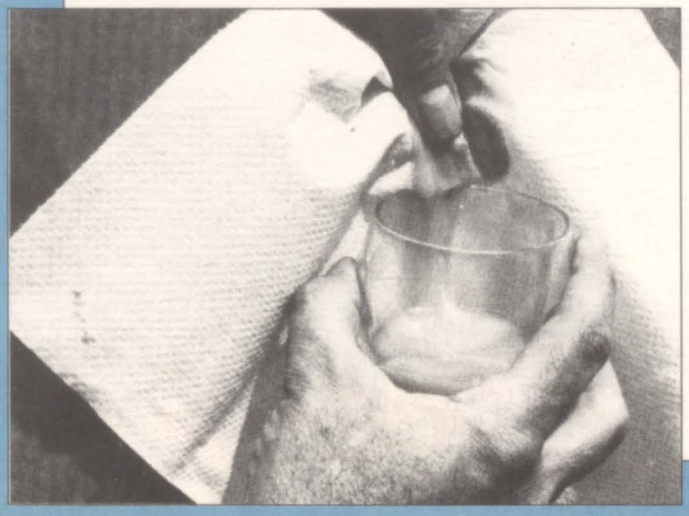
Wenn Sie mehrere Pigmente anmischen möchten, gießen Sie etwas Ei-Lösung auf die Palette. Ordnen Sie die gewünschten Pigmente rund um das Bindemittel an, und ziehen Sie sie nach und nach mit dem Pinsel in die Flüssigkeit hinein. Mischen Sie Ei und Pigmente gut durch.

Vier Schritte zur Herstellung des Bindemittels: Die Materialien sind einfach zu beschaffen.

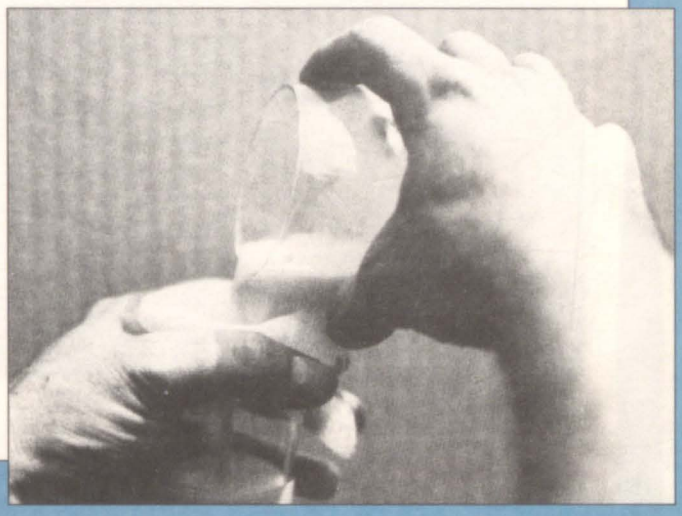


1 ◀ 2 ▶





3 ◀ 4 ▶



Vorschau auf Heft 26

Wenn man zwei so zarte Medien wie Pastell und Aquarellfarben miteinander kombinieren will, gehört schon etwas Mut dazu. Ian Woodner entdeckte beim Experimentieren mit diesen Techniken ihre ungewöhnliche, manchmal fast explosive Wirkung. Seine Bilder, die vor Freude zu pulsieren scheinen, stellen wir Ihnen **IM ATELIER** vor.

Lassen Sie sich von ihm auf neue Ideen bringen. Der Künstler George Cherepov demonstriert in einer Übung, wie in der **ÖLMALEREI** reflektierende Gegenstände wirkungsvoll gemalt werden. Er komponiert zu diesem Zweck ein beispielhaftes Stilleben aus Glasflaschen und einem Metallkrug.

Ihr Ausdrucksspektrum für Gesten und Posen wird erweitert, wenn Sie die Regeln der perspektivischen Verkürzung beherrschen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie beim figürlichen Zeichnen auch schwierige Posen wiedergegeben werden.

Gewöhnlich zeichnet sich ein **AQUARELL** durch seine duftige Transparenz aus. Daß auch der Einsatz von Deckweiß nicht nur Winterlandschaften zu starker Wirkung verhilft, sondern in detaillier-

ten Bildern der Aquarellfarbe eine pastellhafte Qualität verleiht, zeigen wir Ihnen anhand einer reizvollen Übung.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 26

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 26

SEHEN UND VERSTEHEN	
Verkürzte Sicht	701
AQUARELL	
Schneeweiß	704
Übung: Kanadagans	706
IM ATELIER	
Ian Woodner	710
BLEISTIFT	
Komplexe Formen	712
Faltenwurf	714
Übung: Felslandschaft	715
PASTELL	
Eine feine Sache	718
Übung: Frauenportrait	719
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Strenge und Natürlichkeit	722
ÖLMALEREI	
Übung: Glänzende Flächen	726
MATERIALKUNDE	
Arbeitsplatzgestaltung	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

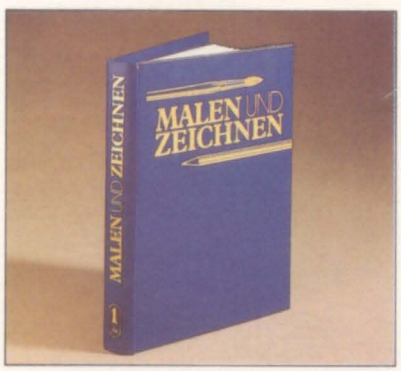
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
703 Rudy de Reyna; 702 Joseph Sheppard; 704, 705 Stephen Quiller; 706–709 Graeme Sims; 710, 711 Lawrence C. Goldsmith; 712 Robert Zappalorti; 719–721 Harry Borgman; 722–725 Bernard Dunstan
Bildmaterial auf den Seiten Titel, 726–728, 713–717 m. frdl., Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Verkürzte Sicht

Wenn Sie eine menschliche Figur zeichnen möchten, die quer zur Bildebene steht, gilt es, räumliche Tiefe darzustellen und die Perspektive zu berücksichtigen.

Die perspektivische Verkürzung ergibt sich überall dort, wo sich Gegenstände auf den Betrachter zu oder von ihm weg ausdehnen: Wie eine in die Bildtiefe führende Straße mit zunehmender Entfernung immer schmaler erscheint, so sehen wir auch jeden Gegenstand um so kleiner, je weiter er von uns entfernt ist.

Von besonderer Bedeutung ist die perspektivische Verkürzung für das Figurenzeichnen. Erst wenn man sie einzusetzen versteht, wird es gelingen, Menschen in den verschiedensten Posen überzeugend wiederzugeben. Gerade bei der Darstellung von Personen macht die perspektivische Verkürzung den meisten Zeichnern besondere Schwierigkeiten: Zum einen haben wir es mit unregelmäßigen Formen zu tun, zum anderen ist man meist geneigt, das zu zeichnen, was man zu wissen glaubt, nicht das, was man tatsächlich sieht. Es fällt nicht gerade leicht, eine nach vorne zum Betrachter hin ausgestreckte Hand größer zu zeichnen als den Kopf derselben Figur.

Hilfreiche Tips

Einige Hinweise sollen Ihnen helfen, die perspektivische Verkürzung beherrschen zu lernen.

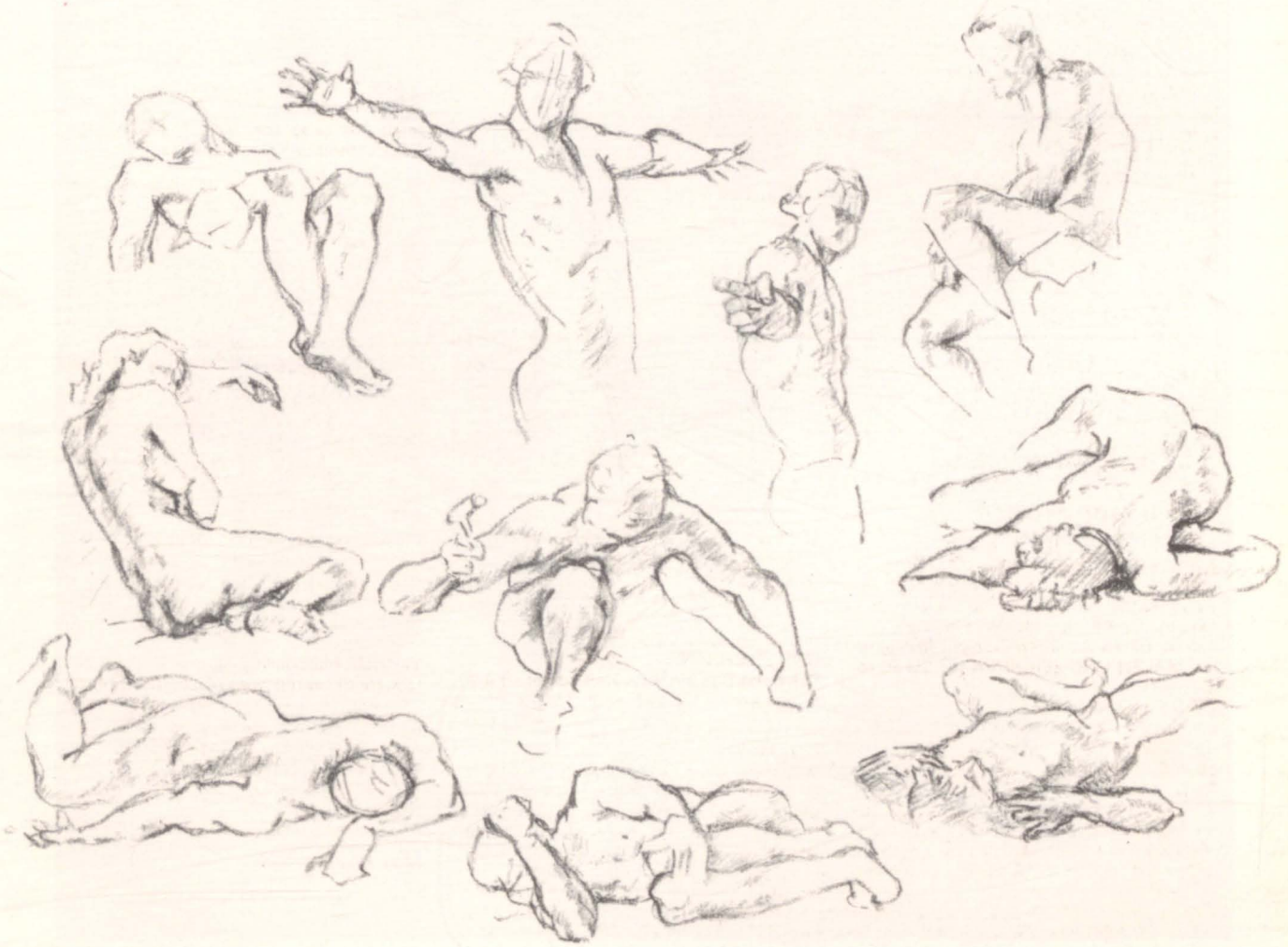
☐ Üben Sie Ihre Wahrnehmung zunächst, indem Sie Ihr Modell aus einiger Entfernung zeichnen. Aus

Tip

SCHNELLE STUDIEN

Selbst routinierte Künstler üben anhand vorbereitender Skizzen, um sich mit Körperhaltungen vertraut zu machen, bevor sie eine Zeichnung oder ein Bild beginnen. Auch Sie können wichtige Erfahrungen sammeln, wenn Sie Gesten und Posen skizzieren. Ihre Sicherheit wird bald wachsen, wenn Sie sich ein Zeitlimit von etwa fünf Minuten für eine Studie setzen. So lernen Sie wie von selbst, sich auf die wesentlichen Züge einer Körperhaltung zu konzentrieren.

Figurenstudien aus dem Skizzenbuch von Kathryn Alexis.



der Ferne hat die perspektivische Verkürzung noch keinen so großen Einfluß.

☐ Ein Rahmen auf Ihrem Zeichenblatt gibt Ihren Skizzen Orientierung und sicheren Halt.

☐ Machen Sie sich klar, welche Körperteile Ihres Modells Ihnen am nächsten sind und welche am entferntesten. Markieren Sie deren Positionen auf dem Skizzenblock.

☐ Mit dem Bleistift in der ausgestreckten Hand messen Sie die Größenverhältnisse der einzelnen Körperteile zueinander.

☐ Arbeiten Sie mit System, indem Sie zunächst die Ihnen zugewandten Körperteile zeichnen, dann die am weitesten entfernten und schließlich die verbindenden Elemente. Messen Sie dazu auch die Abstände von Punkten, die auf einer Linie liegen.

☐ Wählen Sie einen interessanten Blickpunkt, und versuchen Sie Körperhaltungen zu erfassen, in denen Körperteile des Modells in extremer Verkürzung erscheinen.

Auch die negativen Formen können eine Hilfe sein, um die Perspektive richtig darzustellen. Sie bieten gute Anhaltspunkte, etwa für die Stellung der Extremitäten zueinander. In Joseph Sheppards Figurenskizze beschreiben die weißen Flächen zwischen Beinen und Armen die Körperhaltung.

ÜBERSICHTLICHE AUFTEILUNG
Wenn man sich einen Körper aus zylindrischen Formen zusammengesetzt vorstellt, fällt es leichter, die Perspektive zu erkennen. Rudy de Reyna fertigte auf diese Weise seine Skizzen. Einige Körperteile werden, weil sie direkt auf den Betrachter weisen, mit kurzen, gedrungenen Linien gezeichnet.

Schneeweiß

Deckweiß kann, phantasievoll eingesetzt, die Wirkung eines Aquarells entscheidend beeinflussen.

Sicher sind Sie bisher dem Grundsatz für das Medium Aquarell gefolgt, Farbaufträge so transparent wie möglich anzulegen. Wie überall gibt es jedoch auch hier die Ausnahme von der Regel: Stephen Quillers wunderbares Aquarell „Wintersturm" zeigt, wie lohnend der Einsatz von Deckweiß sein kann.

Schnee malen

Es wäre kaum möglich, eine Winterlandschaft wie die von Quiller in der herkömmlichen Aquarelltechnik zu malen. Erst der matte, kreideartige Ton von Deckweiß vermittelt den Eindruck von fallendem Pulverschnee und läßt zudem die Hintergrundfarben nur schemenhaft durchschimmern; genauso wie der Betrachter Farben und Formen wahrnimmt, wenn es schneit.

Zunächst wird das Papier gründlich mit Wasser gesättigt. Nun kann der Künstler naß-in-naß eine verdünnte Mischung aus Krapplack dunkel und Phthalogrün auftragen. Dann nimmt Quiller mit einer Zahnbürste Deckweiß auf und spritzt es über das nasse Blatt. Die Spritzer dringen in den ersten Farbauftrag ein, so daß zarte Schleier in gedämpften Tönen entstehen.

Um den Eindruck des wirbelnden Schneesturms zu erwecken, stellt der Künstler das Bild senkrecht auf: Die Farbaufträge können so langsam ineinander verlaufen. Die Oberfläche muß noch feucht sein, wenn Quiller die Umrißformen der Bäume und Berge im oberen Teil malt.

Um die Bäume und die Figur im Vordergrund mit gezielten Pinselstrichen schaffen zu können, läßt der Maler das Bild vollständig trocknen. Damit der Schnee auf dem Erdboden Masse und Fülle erhält, trägt Quiller zusätzlich Deckweiß auf. Er rundet sein Aquarell ab, indem er noch einmal Deckweiß über das ganze Blatt sprenkelt.

„Wintersturm" von Stephen Quiller, Aquarell, 48 cm x 61 cm.

Im Besitz des Künstlers

Übung: Kanadagans

In seiner detaillierten Studie einer Kanadagans erzielt der Tiermaler Graeme Sims durch Hinzusetzen von Deckweiß einen pastellartigen Effekt. Diese Mischung erlaubt es, die Oberflächenstruktur der Vogelfedern wirklichkeitsgetreu darzustellen.

1. Vorzeichnung

Beginnen Sie mit einer recht detaillierten Vorzeichnung der Gans, in der Sie zunächst die Hauptkonturen festlegen. Skizzieren Sie die Zeichnung des Gefieders auf dem Kopf und am Hals. Schon jetzt sollten Sie die Formen der Deckfedern umreißen.

Für die Partien des Körpers, des Kopfes und des Halses mischt der Künstler Deckweiß mit einem ganz kleinen Spritzer Elfenbeinschwarz und trägt diese Mischung mit einem Flachpinsel Nr. 4 auf. Anschließend legt er mit einem Rundpinsel Nr. 2 eine leichte Mischung aus Cölinblau und Deckweiß auf die dunkle Kopfpartie. Eine etwas wässrigere Lösung dieses Farbtons dient als Untermalung für das Bein und den Schatten.

2. Struktur des Gefieders

Mit demselben Pinsel und einer verdünnten Mischung aus Umbra natur deutet der Künstler die Formen der Federn an, wobei er um jede Feder herum einen schmalen weißen Rand ausspart. Diese präzisen Striche sind nur dann so exakt zu setzen, wenn Sie nicht zuviel Farblösung mit dem Pinsel aufnehmen.

Graeme Sims trägt die direkte Umgebung des Auges mit verdünntem Lampenschwarz auf. Er verwendet dazu einen Pinsel Nr. 0. Das dunkle Gefieder am Hals und am Kopf wird dann mit kurzen, klaren Pinselstrichen gemalt.

Weil Licht auf die Nackenpartie fällt, wird das Lampenschwarz hier durch etwas Deckweiß und Cölinblau aufgehellt. Damit man die feinen Strukturen des zarten Gefieders am Hals erkennen kann, verwenden Sie anstatt einer großflächigen Verwaschung kurze, dicht nebeneinanderliegende Pinselstriche. Jetzt werden die Schwanzfedern mit einer helleren und dunkleren Mischung aus Kobaltblau dunkel, Lampenschwarz und Deckweiß aufgelegt. Dazu eignet sich wiederum ein Pinsel Nr. 2 am besten.

1

2

3. Die Daunen

Das Gefieder von Hals und Kopf wird nun vervollständigt. Färben Sie die Pupille des Auges schwarz, und lassen Sie einen kleinen weißen Punkt als Glanzlicht und einen feinen Rand ausgespart. Diese kleine Fläche wird sorgfältig mit dem Pinsel Nr. 0 ausgeführt.

Die Brust des Vogels erhält einen gebrochen weißen Farbton. Mischen Sie dazu etwas Lichter Ocker mit Deckweiß, und tupfen Sie damit das weißliche Gefieder zwischen den braunen Flecken auf der Brust mit kurzen, zarten Strichen auf das Papier. Durch diese einzelnen Pinselstriche scheint das weiße Papier und vermittelt so den Eindruck weicher Daunen. Auch bringen Sie so Leben und Struktur in eine sonst eher ausdruckslos und uninteressant wirkende Fläche. Zusätzlich können Sie einige Federn mit einer Mischung aus Sepiabraun, Deckweiß und Lichter Ocker betonen.

3

4. Das Gefieder

Die restlichen Schwanzfedern werden nun mit dem Rundpinsel Nr. 2 eingefügt. Am besten eignet sich eine Mischung aus Sepiabraun und Deckweiß. Um ihre Form herauszustellen, lassen Sie hier und da weiße Zwischenräume stehen.

Die Federn am Körper können Sie mit einer Mischung aus Sepiabraun, Deckweiß und Lichter Ocker vollenden. Vermeiden Sie dabei jede Überbetonung des Federkleides, damit die Gans lebensecht aussieht.

4

5. Das Gras

Um die Umgebung der Gans anzudeuten, können Sie mit einer Mischung aus Kadmiumgelb und Hookersgrün einige Grashalme hinzufügen und ein paar Zweige mit Hookersgrün und Paynesgrau malen.

Um die Federn lebhafter zu gestalten, werden mit einer Mischung aus Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell die dunkleren Federn überlasiert. Sie erhalten dadurch einen wärmeren Farbton.

Jetzt sieht die Gans schon sehr plastisch aus. Nur die Beine wirken noch sehr blaß. Mit einer Mischung aus Deckweiß, Lampenschwarz und Kobaltblau und dem Pinsel Nr. 0 könnnen Sie ihre Form andeuten.

Die grauen Federn erhalten mit einer Mischung Deckweiß und einem Spritzer Lampenschwarz eine interessantere Tönung.

5

6. Kleine Details

Die Farbtöne der Schwanzfedern werden mit dem Rundpinsel Nr. 2 und einer Mischung aus Kobaltblau und Lampenschwarz in mehreren dünnen Lasuren noch verfeinert. Diese Mischung wird auch für den Schatten unterhalb des Flügels und den Farbton von Bein, Hals und Schnabel verwendet. Nach einer kleinen Trockenpause wird das Atemloch eingefügt.

Mit einigen dünnen Linien in der Brustpartie gestalten Sie das Tier noch etwas lebendiger. Eine Mischung aus Sepiabraun und Deckweiß verleiht dem Gefieder unterhalb des Flügels einen dunkleren Farbton, wodurch die Wirkung des Schattens und damit die Plastizität wesentlich verstärkt werden.

Mit dünnen Pinselstrichen aus verdünntem Neapelgelb gibt der Künstler die feine Struktur des Brustgefieders wieder.

6

7

7. Letzte Feinheiten

Nun erhalten die Schwanzfedern und die Federn rund um den Flügelansatz mit dem Pinsel Nr. 0 aus einer Mischung aus Lampenschwarz, einem Spritzer Deckweiß und Sepiabraun ihren letzten Schliff.

Obwohl das Bild nun fast vollendet ist, kann man noch ein paar Verfeinerungen anbringen. So erhalten der Farbton des Schnabels und die Halspartie erst mit einer wäßrigen Lösung von Cölinblau und etwas Lampenschwarz ihren endgültigen Farbton. Anschließend gehen Sie mit der Pinselspitze und verdünntem Cölinblau noch einmal über die Partien zwischen den Halsfedern und auf dem Schnabel.

Die Spitzen der Flügelfedern und die Kiele der Schwanzfedern betont der Künstler mit purem Deckweiß. Schließlich überarbeitet Graeme Sims mit einer Mischung aus Deckweiß, einigen Spritzern Neapelgelb und Lampenschwarz den hinteren Teil des Flügels.

Mit der nur zarten Andeutung der Umgebung lenkt der Künstler die ganze Aufmerksamkeit auf die subtile, zarte Farbgestaltung des Gefieders. Mit vornehmer Zurückhaltung deutet er den natürlichen Lebensraum des Vogels an.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt glattes Aquarellpapier, ca. 24 cm x 34 cm
- einen Bleistift
- drei Pinsel: einen Rundpinsel Nr. 2 und Nr. 0, einen Flachpinsel Nr. 4
- eine Palette mit 13 Farben: Deckweiß, Lampenschwarz, Cölinblau, Kobaltblau dunkel, Hookersgrün, Paynesgrau, Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker, Neapelgelb, Kadmiumgelb zitron, Sepiabraun, Kadmiumrot hell, Umbra natur.

Ian Woodner

Traumhafte Farbgebungen und einen Glanz wie in Ölbildern erzielen Sie, wenn Sie den Versuch wagen, mit Aquarellfarbe und Pastellkreiden zu „spielen".

„Meine Bilder, die Sie hier sehen, habe ich ausschließlich mit Aquarell- und Pastellfarben gemalt. Die unterschiedlichen Materialien ergänzen sich hervorragend", erklärt Ian Woodner.

„So wie in allen künstlerischen Bereichen kann man heute auch in Aquarellbildern viel Mut zur Experimentierfreudigkeit entdecken. Zuerst bringe ich eine zarte durchsichtige Aquarellschicht als Untermalung auf. Nach dem Trocknen der Farbe wird eine dünne Schicht Pastellkreide aufgetragen, so daß die Aquarellfarbe noch durchscheinen kann. Dadurch entsteht der kräftige, tiefe Glanz, den Sie sonst nur bei Ölbildern finden.

Kosmos

Dieses Gemälde ist mir besonders gut gelungen. Ich finde, es drückt sehr viel mehr aus als nur: ‚Hier ist eine Vase mit hübschen Blumen'". In den pulsierenden Farben und in den ausdrucksstarken Linien zeigt sich soviel Freude, daß man ohne weiteres die Begeisterung des Künstlers für sein Motiv nachempfinden kann.

Woodner erreicht diese Farbexplosion, indem er eine Komplementärfarbe gegen die andere ausspielt.

Die Aquarellfarben im Hintergrund sind mit leuchtenden Pastell-

„Kosmos", Pastell- und Aquarellfarbe, 55 cm x 75 cm.

farbakzenten in den Blumen und Blättern durchsetzt. Sie kontrastieren mit den weichen Übergängen.

Primeln

„Bei meiner Frühlingsprimelstudie wollte ich die Form der jungen Pflanze getreu wiedergeben," sagt Ian Woodner. „Ich habe deshalb nur die Farben frei gewählt."

Auch hier wurden die Aquarellfarben sanft mit Pastellkreiden überarbeitet. Die Blau- und Rosatöne der Blumen tauchen im Untergrund und miteinander vermischt im Hintergrund wieder auf. So entsteht eine farbenfrohe Einheit, die dem Ganzen eine fast poetische Stimmung verleiht. „Lassen Sie sich inspirieren!" rät Ian Woodner.

„Primeln", Pastell- und Aquarellfarbe, 75 cm x 55 cm. Die leuchtenden Pastellfarben sind bestens dazu geeignet, sich von der realitätsbezogenen Farbwahl zu lösen, um den experimentierfreudigen Umgang mit der Farbe zu wagen.

Komplexe Formen

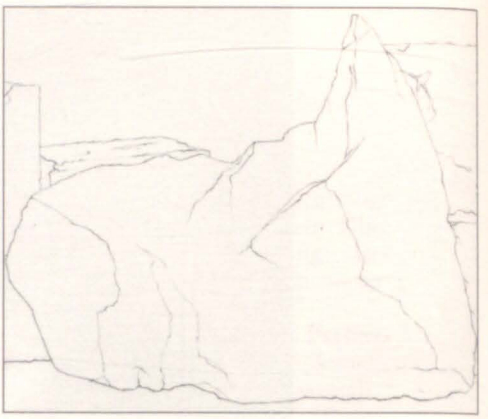
Nicht alle Motive lassen sich auf einfache geometrische Formen zurückführen. Eine Konturskizze hilft, sich dem Gegenstand zeichnerisch zu nähern.

Wolken und Wellen verändern ihre Gestalt ständig. Es fällt schwer, klare Formen in ihnen zu erkennen. Auch Pflanzen können mit ihrer Formenvielfalt auf den ersten Blick verwirrend erscheinen. Wenn sich in einem Gegenstand keine geometrischen Formen ausmachen lassen, die Ihnen als Grundlage dienen könnten, macht Ihnen eine Umrißzeichnung das Leben leichter.

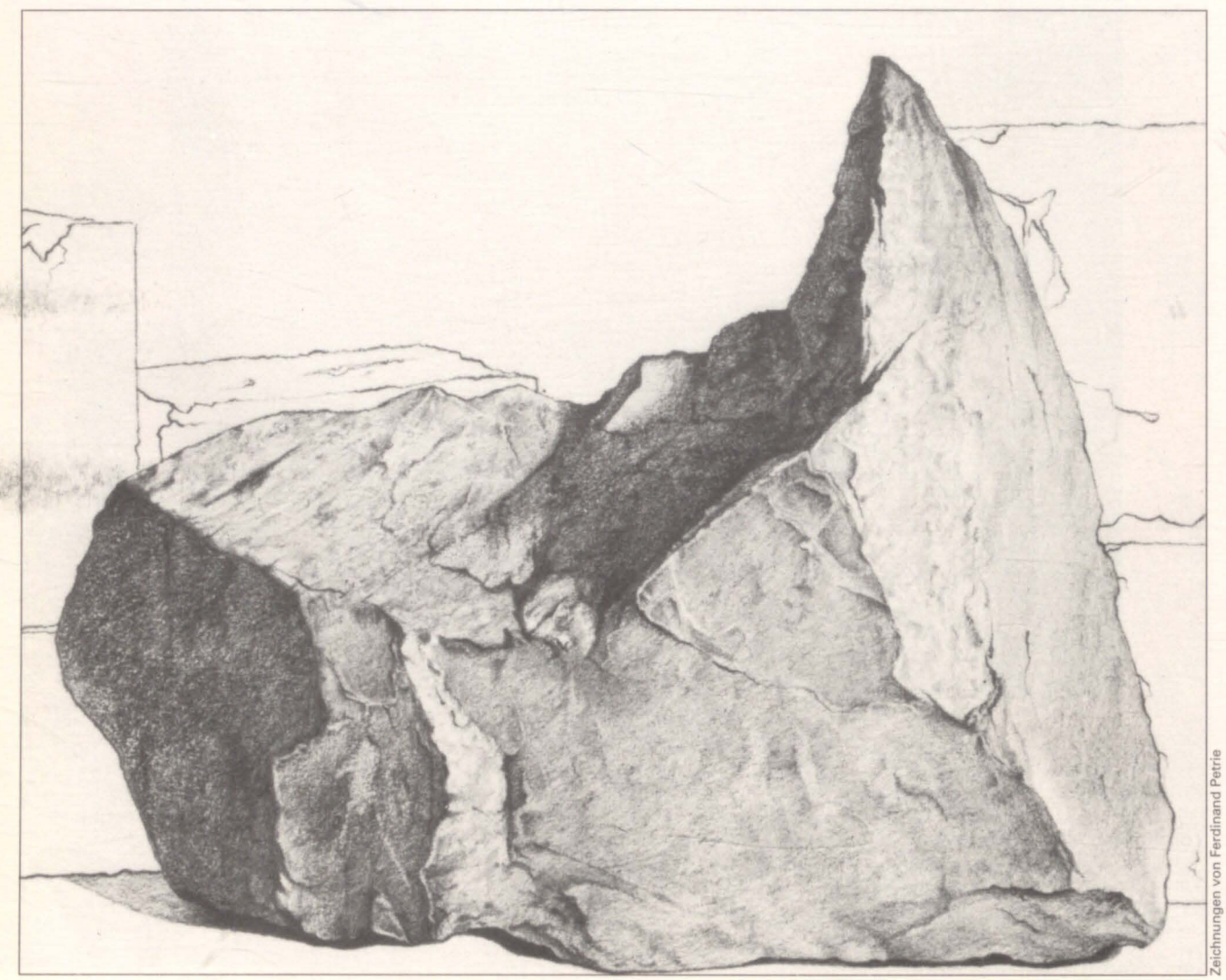
Konturlinien

Wenn Sie die Zeichnung eines komplexen Gegenstandes, eines kantigen Steines etwa, mit einer Umrißzeichnung beginnen und die Schattenflächen darin zunächst nur mit Konturlinien anlegen, wird es einfacher, die hellen und dunklen Tonwerte in einem zweiten Schritt auszugestalten. In aller Ruhe können Sie der Zeichnung Plastizität verleihen.

Auch wenn Sie Brandung zeichnen wollen, kann Ihnen die Konturskizze helfen. Verfolgen Sie nicht eine einzelne Welle, sondern betrachten Sie einen kleinen Ausschnitt der Szene. Sie werden feststellen, daß sich hier Formen ständig wiederholen, deren Konturen Sie sich leicht einprägen können.



„Studie eines kantigen Steins" von Robert Zappalorti. Der Künstler entwickelte die Tonwerte und Oberflächenstrukturen aus einer schlichten Linienskizze.



Zeichnungen von Ferdinand Petrie

ZERKLÜFTETE BERGFORMATION
Mit einem weichen Bleistift wird die gezackte Gipfellinie auf ihre Hauptkonturen reduziert. Diese Hilfslinien können Sie dann zu einer genaueren Beschreibung der Zerklüftungen und Felsspalten ausarbeiten. Umreißen Sie schon jetzt Flächen ähnlichen Tonwerts, damit Sie für die spätere Ausarbeitung sichere Anhaltspunkte haben.

LICHT UND SCHATTEN IM GEBIRGE
Aufbauend auf die Konturskizze läßt sich eine Tonwertzeichnung in Angriff nehmen. Achten Sie bei ihr vor allem auf große, zusammenhängende Flächen gleicher Dunkelheit. Reduziert man die Schattenseiten der Berge auf zwei Dunkelstufen, so erhält man eine blassere in der Ferne und eine dunklere im Vordergrund.

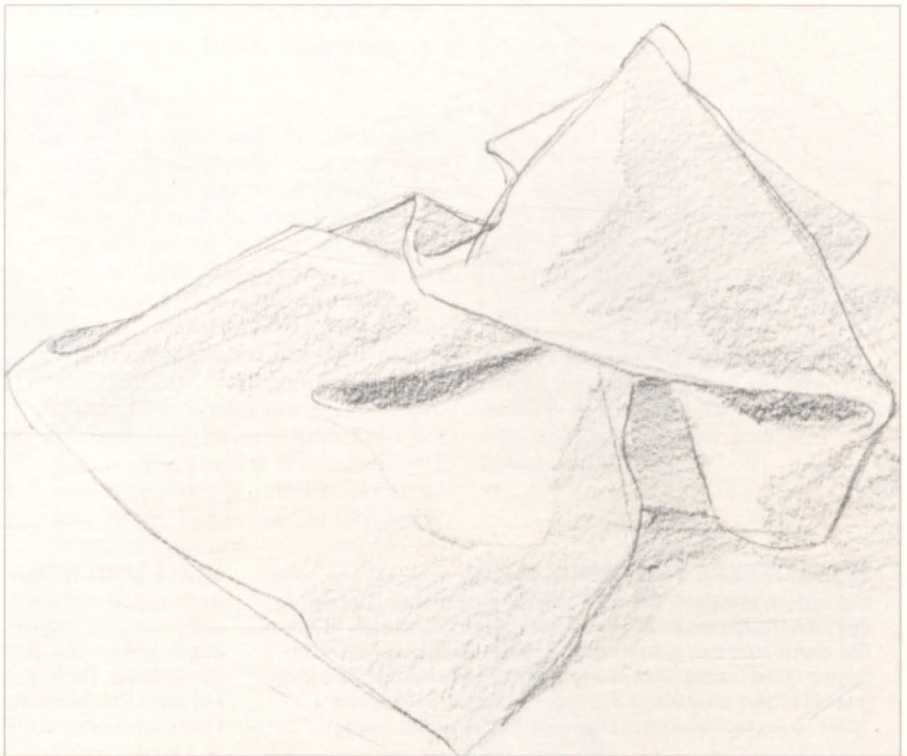
SCHNEEBEDECKTER AST
Aus freien, schnellen Strichen entsteht die ungefähre Form. Wenn Sie einen gut gespitzten Bleistift benutzen, können Sie mit präzisen Strichen den Schnee und die Tannenzweige als Konturlinien wiedergeben. Auch die Schatten auf dem Schnee zeigen festumrissene Formen, die Sie mit zarten Linien andeuten sollten. Sobald die Formen „stehen", können Sie die ursprünglichen, freien Hilfslinien wieder ausradieren.

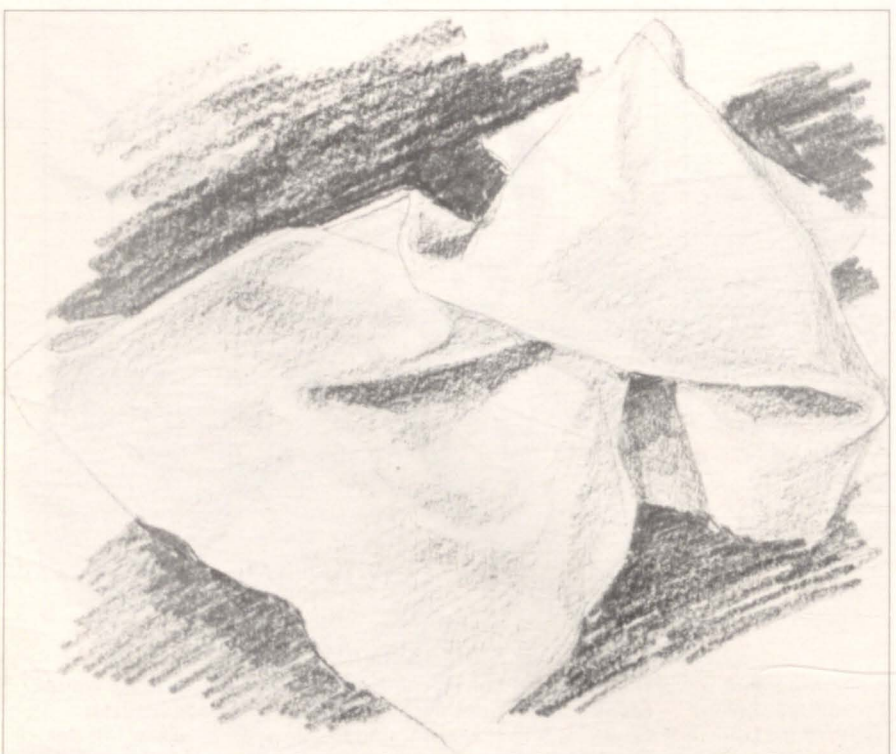
LICHT UND SCHATTEN AUF DEM ZWEIG
Die Helligkeit des Schnees kommt gut zur Geltung, wenn Sie für starke Kontraste sorgen. Ein flach zugespitzter 6B-Bleistift tönt Stamm und Zweige tief schwarz. Mit der Seite des Stiftes können Sie einen hellen Grauton auf die Schattenfläche des Schnees bringen und sie so dezent betonen. Einfache Dunkelstufen sorgen für Tiefe in der Zeichnung. Vor allem den Ast können Sie durch geschickte Tongebung plastisch ausgestalten.

Faltenwurf

LINIEN UND HELLE TONWERTE

Eine zerknitterte Papiertüte oder ein hingeworfenes Tuch eignen sich gut, um daran zu üben, wie man komplexe, unregelmäßige Gegenstände zeichnerisch erfaßt.
Zur ersten, groben Orientierung beginnen Sie mit einigen geraden Hilfslinien, die Sie am besten mit einem gespitzten 2B-Bleistift zeichnen. Behutsam können Sie sie in Kurven und Stoffalten verwandeln. Lassen Sie die Hilfslinien ruhig bis zum Anschluß der Zeichnung stehen; sie helfen Ihnen dabei, die grobe Raumaufteilung nicht aus dem Auge zu verlieren.
Mit der breiten Seite des Stifts können Sie nun die großen Tonwertflächen anlegen. Beschränken Sie sich dabei auf drei Dunkelstufen – einen hellen Ton für die leichten Schatten auf dem Stoff, einen mittleren Ton für gewöhnliche und einen dunklen Ton für besonders tiefe Falten.





ZWISCHENTÖNE UND DETAILS

Wenn Sie nun mit der Seite des Stifts die Abstufungen in den mittleren Tonwerten erweitern und die Schatten an einigen Stellen vertiefen, ergibt sich ein abwechslungsreiches Schattenspiel, das dem Tuch Volumen verleiht.
Damit es sich gut von der Tischoberfläche abhebt, sollten Sie die Fläche um das Tuch mit kräftigen, dunklen Strichen schraffieren. Alle Hilfslinien, die jetzt noch zu sehen sind, können Sie mit einem Plastikradiergummi entfernen.

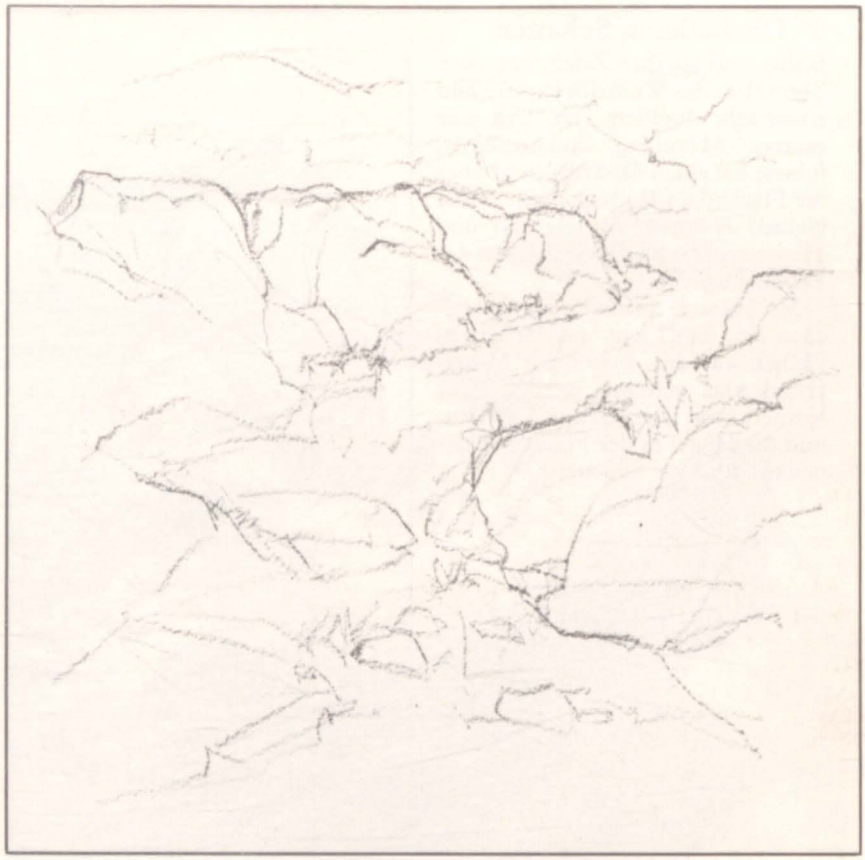
Übung: Felslandschaft

Um eine zerklüftete Felslandschaft treffend wiederzugeben, wählt der Künstler Ferdinand Petrie ein Papier mit rauher Oberfläche. Er benutzt breite, weiche Bleistifte in den Härten 4B bis 6B.

1. Die Linienzeichnung

Die Form der Felsen läßt sich gut mit einem 4B-Stift umreißen. Um die Übersicht bei der Vielfalt von Formen zu behalten, beginnen Sie am besten mit dem zentralen Blickpunkt: den drei größeren Felsen oberhalb der Bildmitte. Geben Sie die Umrißformen zunächst nur durch zarte Hilfslinien an, die Sie anschließend präzisieren und verändern können. Die Felsformation rechts läßt sich schon mit wenigen Konturlinien skizzieren.

Weil die Fläche zwischen den Felsen hell stehenbleiben soll, zeichnen Sie die Linien hier mit wenig Druck. Den Pflanzenbewuchs auf den Felsen können Sie in lockeren, gezackten Formen darstellen.



1

2. Der dunkelste Ton

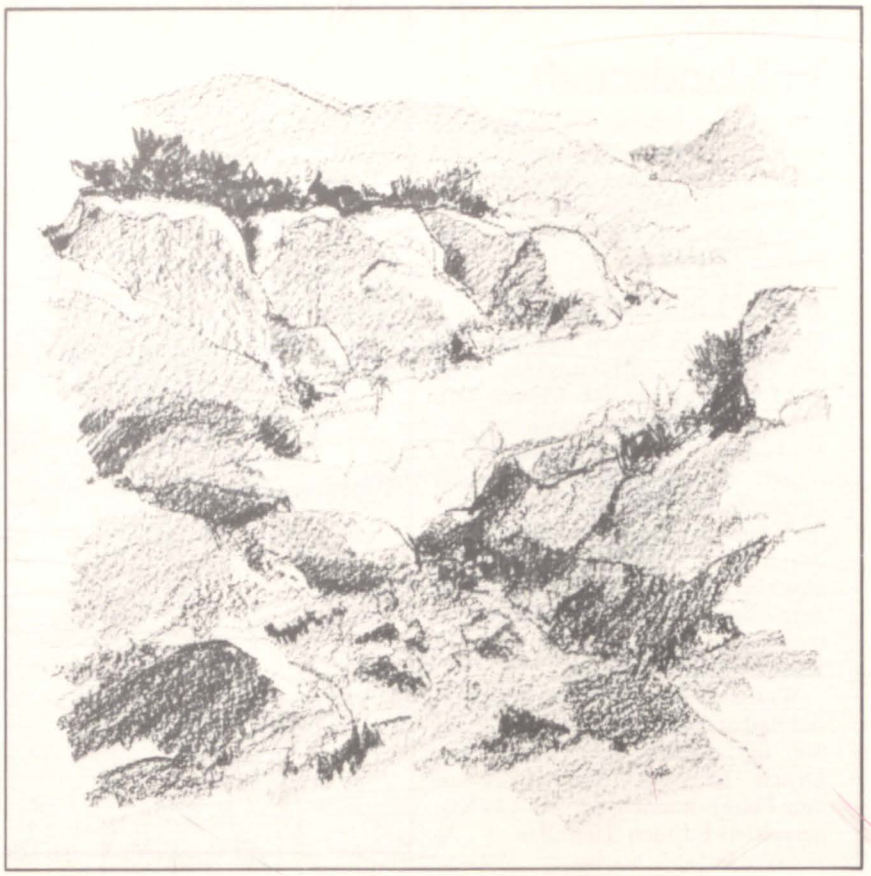
Um mit breiten, schweren Strichen die Schatten auf den Felsen im Vordergrund einzusetzen, sollten Sie einen 6B-Stift benutzen. Legen Sie einige Sorgfalt auf die Formen der Schatten, denn sie bestimmen die Form der Felsen genauer. Petrie deutet außerdem die dunkelsten Vertiefungen und Risse auf den Felsen im Mittelgrund und die Struktur der Gräser auf den Steinen an.

2

3. Die helleren Schatten

Bisher enthält Ihre Zeichnung zwei Tonwerte: das Weiß des Papiers und einen sehr dunklen Ton. Um eine weitere Abstufung hinzuzufügen, führen Sie einen 6B-Stift leicht über die Flächen im Halbschatten. Dabei bleiben Himmel, Mittelgrund und die sonnenbeschienenen Flächen der Felsen ausgespart.

Mit diesem mittleren Ton erreichen Sie, daß Licht- und Schattenflächen auf den Felsen im Mittelgrund klar getrennt werden. Der Vordergrund liegt jetzt im Schatten, und die Hügel in der Ferne erscheinen als dunstige Silhouette.



3

4. Weitere Zwischentöne

Einen größeren Kontrast zwischen den Schattenflächen und den sonnenbeschienenen Bereichen der Szene sowie eine deutliche Tiefenwirkung erzielen Sie, wenn Sie mit einem 5B-Stift den Schattenverlauf im Vordergrund betonen. Arbeiten Sie mit großzügigen Strichen, damit die Papierstruktur den Eindruck einer rauhen Felsoberfläche noch verstärkt.

Die drei Felsen im Mittelgrund erhalten mehr Tiefe, wenn Sie ihre Schattenflächen noch weiter in den Dunkelabstufungen differenzieren – etwa, indem Sie den Bereich zwischen Licht und Schatten etwas abdunkeln.

Der sonnige Mittelgrund und der unmittelbare Vordergrund lassen sich durch einige dunkle Flecken beleben, die kleine Steine andeuten.

4

5

5. Letzte Überarbeitungen

Wenn Sie mit Ihrem Daumen leicht über den Vordergrund streichen, ohne die Striche gänzlich zu verwischen, werden die Übergänge weicher, und Sie schaffen einen einheitlichen, aber dennoch differenzierten Schatten. Auf dieselbe Art können Sie die Hügel im Hintergrund in dunstige Ferne tauchen.

Linien, die zu sehr an Deutlichkeit verloren haben, sollten nun nachgezogen werden: Felskanten, Risse und Grasbüschel sollten klar zu erkennen sein.

Kleine Striche deuten weitere Kiesel am Fuß der hellen Felsen an, und im Vordergrund können Sie mit geschwungenen Linien noch ein paar Grasbüschel ergänzen. Auch die Schatten auf den Felsen im Vordergrund gewinnen an Ausdruckskraft, wenn Sie sie noch etwas verstärken.

Mit dem Knetgummi legt der Künstler die Sonnenseite des Hügels im Hintergrund frei. Formen Sie aus dem Radiergummi eine Spitze, und entfernen Sie alle überflüssigen Bleistiftstriche von den sonnenbeschienenen Flächen, um sie im klaren Weiß des Papiers zum Leuchten zu bringen.

Das fertige Bild kann durch einige hauchdünne Fixativaufträge geschützt werden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Zeichenpapier mit rauher Oberfläche, ungefähr 24 cm x 34 cm
- 4B-, 5B- und 6B-Bleistifte
- Knetradiergummi
- Fixativ.

Eine feine Sache

Pastellfarben sind in der bekannten Stäbchenform, aber auch als holzeingefaßte Stifte erhältlich. Mit ihnen lassen sich sehr gut feine Linien und Details ausführen.

Holzgefaßte Pastellstifte mit „harter" Mine können frischen Wind in Ihre Pastellarbeiten bringen. Weil Sie ihre Spitzen ganz nach Bedarf stumpf, spitz oder flach zuschnitzen können, eignen sich diese Stifte besonders für komplexe Motive wie Portraits, Figurendarstellungen oder Blumenstudien. Natürlich kann man mit der breiten Seite ihrer Mine auch größere Flächen gestalten. Allerdings eignet sich diese Vorgehensweise eher für kleine Formate – es sei denn, Sie wollen Ihre Geduld und Ausdauer unter Beweis stellen.

Feinarbeit

Die Zeichentechniken für Pastellstifte sind im Prinzip die gleichen, die Sie von den Kreidestäbchen her kennen. Als neue Möglichkeiten kommen vor allem verschiedene Arten der feinen Linienführung hinzu.

Wie man feine Pastellstriche kunstvoll einsetzt, können Sie in der Zeichnung von Beryl Underwood gut erkennen: Die Künstlerin modelliert die Kleider der Concierge mit federartigen Strichen, die sie anschließend weiter überarbeitet.

Auch die Techniken des Stupfens – zufällige Striche unterschiedlicher Farbe werden zu optischen Mischungen übereinandergelegt – des Schraffierens und des Pointillierens – feine Farbpunkte werden gegeneinandergesetzt – lassen sich mit diesem Material realisieren.

Meist ist es nicht besonders sinnvoll, die Farben zu verwischen, da sonst die typische Frische und Genauigkeit der Pastellstriche verloren geht. Wenn Sie Farben aber dennoch einmal verreiben wollen, sollten Sie dazu besser einen Papierwischer als den Finger benutzen, denn er erlaubt präzises Arbeiten.

ANSPITZEN UND RADIEREN

Die Spitzen von Pastellstiften können Sie – genau wie die von Blei-, Kohle- oder Buntstiften – mit einem Schneidemesser vom Holz befreien, um sie dann auf einem Schmirgelblock in Form zu bringen. Radieren lassen sich Pastellpigmente kaum. Notfalls können Sie aber die Farbe mit der Ecke einer Rasierklinge abkratzen.

„Die Concierge" von Beryl Underwood, Pastellstifte auf Ingres Tonpapier, 25 cm x 35 cm. Die Künstlerin baute einzelne Farbschichten mit energischen Strichen auf einer weißen Vorzeichnung auf. Die Farbtöne der Mauer verrieb sie mit einem Papierwischer, um diesen Bildbereich erneut mit zarten Strichen zu überarbeiten.

M. frdl. Gen. Conté Ltd.

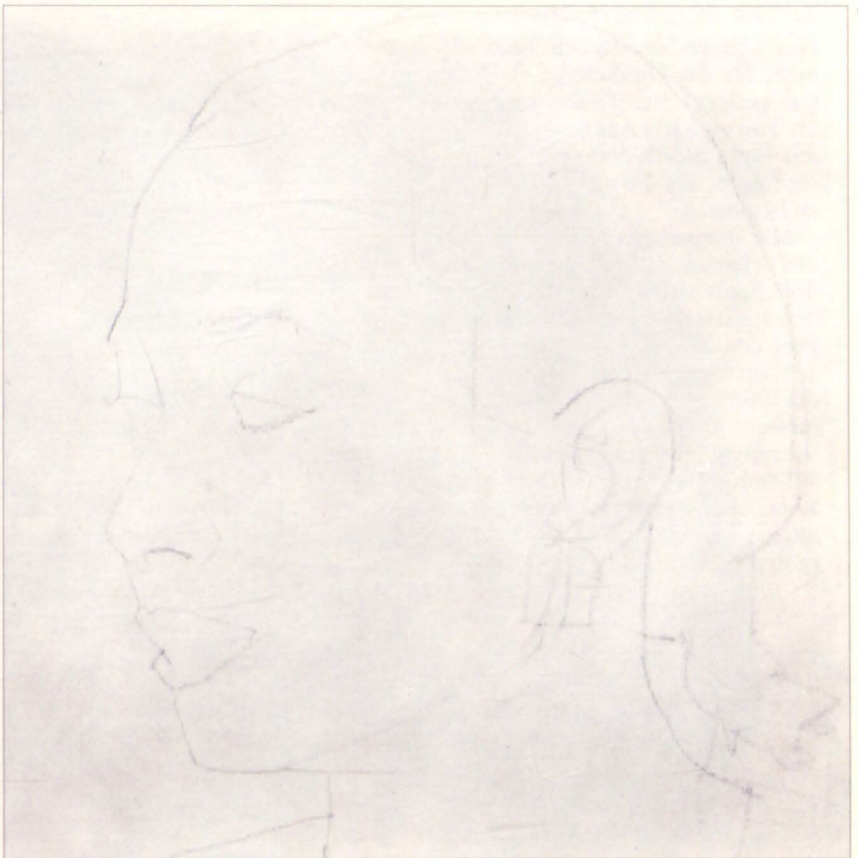
Übung: Frauenportrait

Harry Borgman wählt als Untergrund für seinen Frauenkopf geripptes Ingrespapier. Auf der horizontal verlaufenden Papierstruktur legt er die Zeichnung schrittweise mit Pastellstiften an.

1. Gestalt und Proportionen

Mit einem dunkelgrauen Stift werden die Umrisse des Frauenkopfes in einem neutralen Ton gezeichnet. Konzentrieren Sie sich dabei zunächst auf Grundformen und Proportionen, und legen Sie dann die genaue Lage von Augen, Nase, Mund und Ohr fest. Da sich der graue Pastellstift kaum radieren läßt, können Sie die Vorzeichnung auch ganz leicht mit Bleistift skizzieren, um sie erst im Anschluß daran mit Pastell zu präzisieren.

Wenn Sie die Grundform in den wesentlichen Zügen erfaßt haben, können Sie sich ganz auf die Farbgestaltung konzentrieren.



1

2. Die Hauttöne

Indem Sie Ihre Striche der Papierstruktur folgen lassen, erzielen Sie mit einem ockerfarbenen Stift einen gleichmäßigen Farbton auf Gesicht und Hals. Eine zweite, zarte Schicht mit einer Fleischfarbe belebt den Ton der Haut. Führen Sie den Stift mit leichter Hand, denn es ist einfach, Farbtöne nachträglich zu intensivieren, aber nahezu unmöglich, Pastellfarben wieder aufzuhellen.

Die feinen Schattenpartien um Augen, Nase und Mund und am Hals zeichnet Harry Borgman – immer noch mit waagerechten Strichen – mit Ocker gebrannt ein. Weil die Schattenflächen dem Gesicht Plastizität verleihen, sollten Sie sie sehr sorgfältig planen.

2

3. Die dunklen Tonwerte

Nun können Sie sich dem Haar widmen, für das Dunkelgrau als Farbe gut geeignet ist. Tiefschwarz wäre im Ton zu hart. Am besten, Sie lassen Ihren Strich dem Fall des Haares folgen, um die natürliche Textur zu betonen.

Mit demselben Stift können Sie die Schatten im Nacken und unter dem Kinn zart schraffieren. Die feinen Linien und Details um die Augen, den Mund und am Ohr gelingen am besten, wenn Sie die Mine des Stifts zuvor mit dem Taschenmesser freilegen und auf dem Schmirgelblock zuspitzen.

Die Lippen malt der Künstler mit Rosa, über das er eine Schicht Karminrot legt. Die Glanzlichter spart er in dieser zweiten Schicht aus.

3

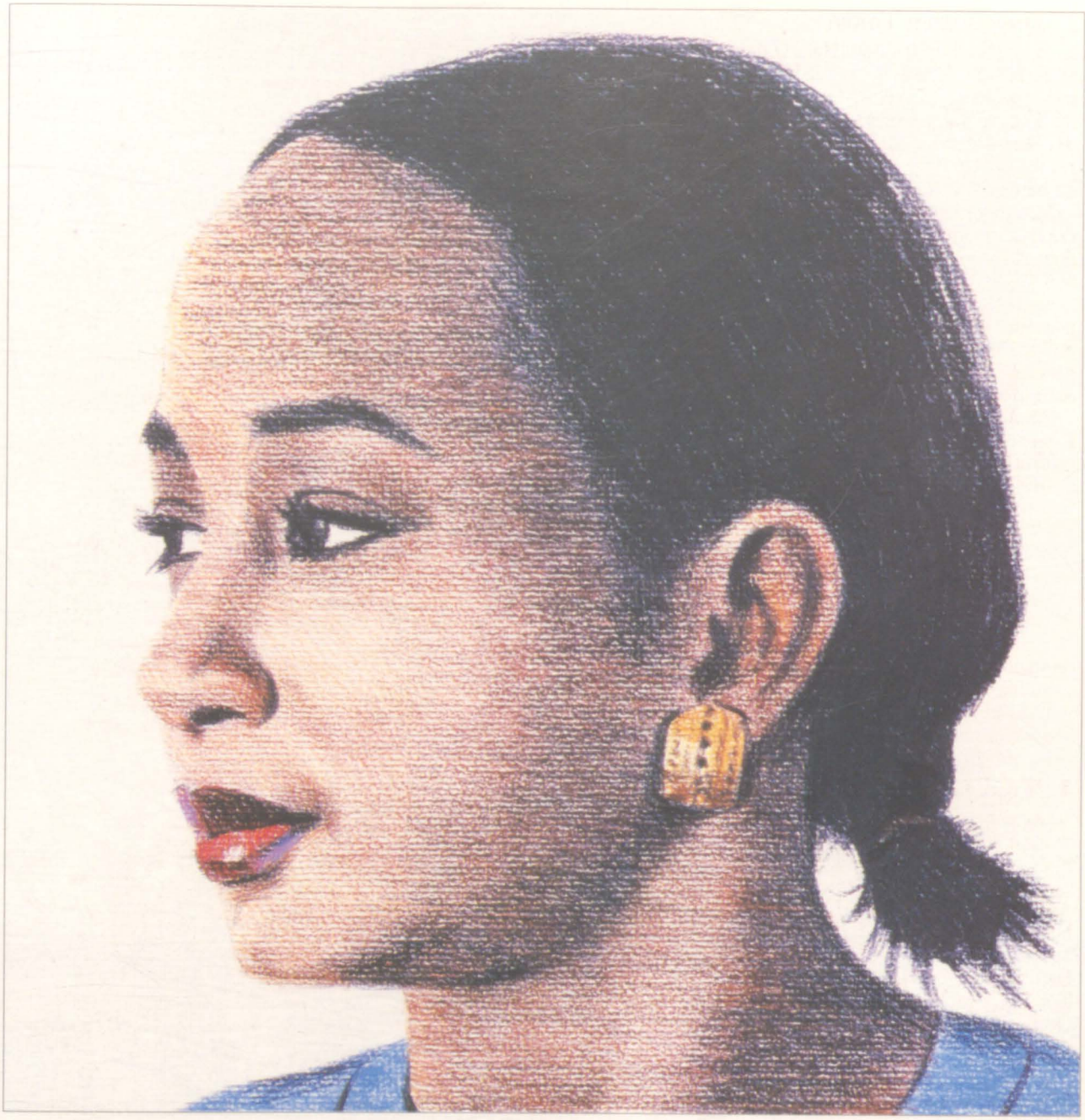
4. Töne kräftigen

Schattenpartien und dunkle Akzente lassen die übrigen Farbtöne etwas blaß wirken. Sie können diese korrigieren, indem Sie das Gesicht mit Ausnahme der hellen Flächen auf Nase, Wange und Kinn mit Dunkelbraun überarbeiten. Sämtliche Hautpartien erhalten eine warme Tönung durch eine zarte Schicht Orange.

Wo es Ihnen nötig erscheint, verstärken Sie die Schattenpartien nach und nach vorsichtig mit Dunkelgrau. Betonen Sie besonders die Schatten in den Augenhöhlen, im Ohr und um die Nasenflügel.

4

5



5. Letzte Details

Um das Portrait im Detail zu gestalten und zu beleben, können Sie eine ganze Reihe verschiedener Farben einsetzen. Harry Borgman verwendet für die Lippen Zinnober, den Ohrring führt er mit Gelb und Okker, dessen Muster mit Dunkelgrau aus. Für die Bluse wählt er Hellblau und Ultramarin. Die vom Licht beschienenen Gesichtspartien überzieht er leicht mit Hellviolett.

Wenn Sie die Haarfarbe noch vertiefen möchten, können Sie mit dem dunkelgrauen Stift und mit viel Druck die Linien gegen die Körnung der Oberfläche ins Papier drücken. Es wäre zwar einfacher, einheitliche Farbflächen in Richtung der feingerippten Struktur des Papiers anzulegen, aber hier sollen die Linien Textur vermitteln.

Mit der präzise geformten Spitze des dunkelgrauen Stifts können Sie schließlich die feinen Details der Augenpartie modellieren. Aber Vorsicht: Die Augen bilden einen wichtigen Anziehungspunkt des Portraits. Schon der kleinste Fehler fällt hier sofort ins Gewicht.

WAS SIE BRAUCHEN

- Weißes Ingrespapier, ca. 30 cm x 24 cm
- Pastellstifte in den Farben: Dunkelgrau, Ocker, Fleischfarbe, Ocker gebrannt, Rosa, Karminrot, Dunkelbraun, Orange, Zinnober, Gelb, Hellblau, Ultramarin und Hellviolett
- Taschen- oder Schneidemesser
- einen Schmirgelblock
- Fixativspray.

Strenge und Natürlichkeit

Auf der Suche nach einer Theorie, die seine Maltechnik untermauern sollte, wandte sich Pissarro vorübergehend dem Pointillismus zu.

Camille Pissarros Persönlichkeit, seine große Integrität, wurde von seinen Zeitgenossen fast noch höher geachtet als seine beeindruckenden Werke. Kaum ein kritisches Wort ist über ihn zu finden. Selbst Cézanne, nicht gerade ein toleranter Mann, nannte ihn den „bescheidenen, aber gewaltigen Pissarro".

Bescheidenheit – verbunden mit einem leidenschaftlichen und selbstbewußten Glauben an seine Kunst – ist der Schlüsselbegriff für Pissarros Einstellung zur Malerei. Grundlegend für sein Werk ist, was er und Cézanne als „die Empfindung" bezeichneten: Beide versuchten, die subtilen Farben und Tonwerte, die sie in der Natur sahen, genau und mit einfachen Techniken wiederzugeben. Dabei standen theoretische Durchdringung und der gefühlsbetonte Umgang mit den Farben oft im Widerstreit. Seine frühen Landschaften sind einfühlsam und dezent in den Farben.

Fruchtbarer Abstand

Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts pflegte Pissarro einen engen Austausch mit Monet, später in Pontoise mit Cézanne. Während dieser Zeit hellte sich seine Farbgebung merklich auf; wie seine Kollegen verwendete auch er kein Schwarz mehr.

Wenn zwei Künstlerfreunde sich intensiv mit der Arbeit des anderen auseinandersetzen, beeinflussen sie sich oft gegenseitig. Vermutlich entwickelte Pissarro, beeinflußt durch seine Fachgespräche mit Cézanne, eine andere Pinselführung. Er entschied sich, die Pinselstriche voller Farbe nebeneinanderzusetzen. Cézanne wiederum lernte von Pissarro, wie man die Natur sorgfältiger beobachtet.

Pissarros Malweise wurde in den ausgereifteren impressionistischen Werken immer direkter und einfacher. Die Basis für seine kräftigen und klaren Bildkompositionen lag in der

„Lichtung in Eragny (Clarière à Eragny)", 1872, Camille Pissarro, 1872, Öl, 73 cm x 90 cm.
Diese frühe Landschaft malte Pissarro, ehe er sich der pointillistischen Technik zuwandte. In der Behandlung von Licht und Schatten ist deutlich der Einfluß Monets zu spüren. Das Bild wurde mit lockeren Pinselstrichen gemalt.

Privatsammlung, m. frdl. Gen. Acquavella Galleries, New York

M. frdl. Gen. Ashmolean Museum, University of Oxford

„Blick von meinem Fenster, Eragny (Vue de ma Fenêtre, Eragny)", 1888, Camille Pissarro, Öl auf Leinwand, 55 cm x 82 cm.
Das Bild ist ein Beispiel für Pissarros pointillistische Phase: eine anziehende Mischung von formaler Komposition, die fast streng wirkt, und einer ungezwungenen Malweise, die eine enge Verbindung zur Natur schafft. Das Bild zeigt einen sehr bewußten Umgang mit dem Wechselspiel von Fläche und Farbe. Der Ausschnitt verdeutlicht, wie der Künstler größere Farbflächen aus einzelnen, sich wiederholenden Pinselstrichen zusammensetzte, um einen Rhythmus zu erzeugen, der sich wie ein atmosphärisches Flimmern durch das ganze Gemälde zieht.

genauen Beobachtung der Natur. Er vermied jede Art von Übertreibung. Das Ergebnis ist im Grunde nichts anderes als eine unendliche Anzahl kleiner Punkte und Striche, die mit einem harten Borstenpinsel oder auch mit einem Zobelpinsel aufgetragen wurden. Sitzung für Sitzung malte Pissarro mit größter Ausdauer einen Pinselstrich über den anderen. Die ersten Pinselstriche maßen etwa anderthalb Zentimeter und bedeckten eine Farbfläche in verschiedener Richtung. Über sie malte er dann mit feineren Strichen. Die Farbtöne und Tonwerte wurden genauestens aufeinander abgestimmt.

Diesen Prozeß kann man gut an einem unvollendeten Gemälde nachvollziehen, das er in London malte: „Bedford Park, Old Bath Road". Während die geschwungenen Pinselstriche im Vordergrund die Fläche locker bedecken, ist der obere Bildteil mit feineren Strichen weiter ausgearbeitet; allerdings ist an den Bäumen noch einiges zu tun. Die Pinselstriche sind kleiner und halten die ganze Oberfläche zusammen.

Die Leinwand selbst ist sehr glatt und fein gewoben. Man hat den Eindruck, als ob sie die Farben aufsaugt. Die Vorzeichnung wurde mit einem stark terpentinverdünnten, gedämpften Blau angelegt.

Ähnlich wie Monet arbeitete Pissarro an mehreren Bildern gleichzeitig. Wenn sich die Beleuchtung änderte oder die Farben antrocknen mußten, malte er an einem anderen Gemälde weiter. Im Gegensatz zu Monet, der verschiedene Darstellungen eines Motives malte, wie zum Beispiel die Serie der „Kathedrale von Rouen", arbeitete Pissarro an verschiedenen Motiven.

Aufgrund dieser Arbeitsweise dauerte es oft viele Tage, bis Pissarro ein Bild beendet hatte. Wegen der steten Überarbeitung bildeten die verschiedenen Farbschichten eine reliefartige Oberfläche. Aus dieser Epoche gibt es einige Gemälde, die dadurch etwas schwerfällig und überladen wirken. In Malerkreisen nennt man solche Bilder „gestrickt".

Ab 1877 nahm Pissarros künstlerische Entwicklung eine neue Richtung. Er entschied sich, intensivere Farben zu nehmen und die ruhige Ordnung seiner Pinselführung zu ändern. Er wandte sich dem Pointillismus zu. Sowohl die Klarheit der für diese Malweise charakteristischen Farbpunkte, aber auch das dahinterstehende wissenschaftliche Konzept schienen für Pissarro ein wichtiger Schritt in seiner Entwicklung zu sein. Denn er befand sich auf der Suche nach einem neuen Weg, der ihm eine weitere theoretische Durchdringung der Malerei ermöglichte. 1885 äußert sich Pissarro über seine frühen Werke: „Ich finde sie armselig, zahm, grau und monoton. Jetzt arbeite ich viel schneller und habe endlich eine Methode gefunden, nach der ich ein Jahr lang unter Qualen gesucht habe."

Pissarro und der Pointillismus

In den Theorien des Pointillismus hatte Pissarro eine Formel für seine Malerei gefunden. Trotz des lichten Feuerwerks der Farben hatte der gezielte, fast mechanische Einsatz der Farbpunkte eine stark geometrische Tendenz. Der Grund: Die Verwendung der Punkte führte dazu, daß der Künstler mehr auf die geometrische Aufteilung des Bildes achten mußte. Nachteilig an dem pointillistischen Verfahren ist weiterhin, daß man weder gerade Linien noch große Farbflächen „natürlich" malen kann: Die Punkte werden bewußt und geplant eingesetzt, damit eindeutige Farben und Formen entstehen können.

Besonders anschaulich sind diesbezüglich die Werke von Seurat. Er malte nach pointillistischen Grundsätzen in reinster Form. Pissarro ging nie soweit. Doch auch in seinen Landschaften um 1888/89 findet man die anziehende Mischung aus Strenge und der ihm eigenen ungezwungenen Darstellung der Natur, wie man in dem Bild „Blick aus meinem Fenster, Eragny" sehen kann.

M. frdl. Gen. Ashmolean Museum

„Bedford Park, Old Bath Road", Camille Pissarro, 1897, Öl auf Leinwand, 54 cm x 65 cm.

Auf Dauer fühlte sich Pissarro jedoch durch die Theorie des Pointillismus in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt. Schon bald konnte er sein malerisches Temperament nicht mehr mit dem zuvor von ihm befürworteten logischen System vereinbaren. Aus diesem Grunde kehrte Pissarro, wie auch Renoir, nach einem kurzen, aber intensiven Ausflug in die Technik des Pointillismus, zu seinem mehr oder weniger ursprünglichen Malstil zurück; nicht jedoch, ohne der Nachwelt einige Meisterwerke aus dieser Epoche zu hinterlassen.

Die theoretische Auseinandersetzung ließ Pissarro in der letzten Phase seines Lebens hinter sich. Er versuchte wieder, sein enges Verhältnis zur Natur in der ihm eigenen Malweise darzustellen. Das Besondere dabei war die gelungene Darstellung der Verbindung von fester Erde und atmosphärischem Licht. Pissarro kehrte zur Technik der pastosen Schichten zurück. Manche Bilder erscheinen in der Oberfläche noch ausgeprägter als vorher. Vermutlich verwendete er weiche Zobelpinsel und sehr dickflüssige Farbe, die keine Klümpchen bildete. So entstand bei immer wieder erneuter Übermalung die unverwechselbare reliefartige Oberfläche mit einer rauhen Struktur.

Staffelei auf Rädern

Auch in hohem Alter und mit starken Augenbeschwerden malte Pissarro am liebsten in der Natur. Auf seinen häufig unternommenen Reisen entstanden seine berühmten Stadt- und Hafenansichten.

Viele seiner Landschaftsbilder malte er auf seinem Grundstück in Eragny oder in der nächsten Umgebung. Um schnell und ohne größere körperliche Anstrengung auf die Felder zu gelangen, erfand Pissarro eine Staffelei auf Rädern. Mit Leinwand und Farben beladen, schob er sie zu der Stelle, wo er malen wollte. Pissarro ließ sich nicht von Nebel, Schnee oder Regen abschrecken, im Freien zu malen. Ebenso malte er auch zu den unterschiedlichsten Tageszeiten. Doch er arbeitete auch im Atelier und schuf dort Portraits, Stilleben und Aktstudien, meistens Bilder von Bauernmädchen oder Badenden. Sie strahlen denselben naiven Charme aus, der auch die übrigen Werke Pissarros beseelt.

Glänzende Flächen

Auch mit Ölfarben können Sie Metall- und Glasgegenständen den richtigen Glanz verleihen.

Um die wirkungsvolle Darstellung von Metall und Glas zu demonstrieren, stellt George Cherepov ein Stillleben aus Flaschen und einem Metallkrug zusammen. Damit Sie aus der Arbeit des Künstlers Ihren Nutzen ziehen können, stellen Sie eine ähnliche Komposition zusammen.

1. Farben der Hauptformen

Zunächst verdünnt der Künstler Siena gebrannt mit Terpentin, um die Umrißformen zu skizzieren. Für die Hauptformen mischen Sie Umbra gebrannt mit Weiß und verdünnen die Farbe soweit, bis sie sich cremig verstreichen läßt.

Zuerst nimmt sich Cherepov den Krug vor. Mit einem runden Borstenpinsel folgt er seinen Formen. Damit der Krug plastisch wirkt, variiert der Künstler die Helligkeit der Farbmischung für die Licht- und Schattenflächen.

Auch bei den Flaschen aus getöntem Glas folgen Sie den Formen. Sie werden mit einer Mischung aus Kadmiumgelb hell, Ultramarin, Umbra gebrannt und Weiß gemalt. Dieselbe Mischung, nur mit mehr Gelb und Weiß, ist eine gute Grundlage für das Tischtuch.

2. Hintergrundfarben

Geben Sie für die Wand zu Kadmiumgelb mittel und Umbra gebrannt etwas Ultramarin und viel Weiß, und tragen Sie die Mischung mit kräftigen senkrechten Strichen auf. Auch durch den Bauch der mittleren Flasche scheint diese Farbe. Für die Tischplatte verwendete Cherepov eine Mischung aus Siena gebrannt, Ultramarin, Lichter Oker und Weiß. Auch die Falten des Tischtuchs erhalten diesen Farbton.

Hellen Sie nun mit der ursprünglichen Mischung und ein wenig Weiß die Farbe des Kruges auf. Etwas Gelb deutet die Reflexionen der Tischdecke an.

1

2

3. Weitere Ausgestaltung

Die bauchige, dunkle Flasche erhält ein Etikett aus einer sehr dunklen Mischung Ultramarin und Umbra gebrannt, die Sie mit Malmittel oder Terpentin verdünnen. So ist gewährleistet, daß die Farbe für die Schrift auf dieser Untermalung haftet, wenn sie nach einer halben Stunde weitgehend getrocknet ist. Für den Schriftzug auf dem Etikett und das gelbe Band können Sie Lichter Ocker mit etwas Weiß mischen und den Farbton mit kleinen Mengen Ultramarin und Alizarin Krapplack mittel dämpfen. Für den Farbauftrag eignet sich am besten ein Haarpinsel Nr. 5 oder 6.

3

4. Die durchsichtige Flasche

Die durchsichtige Flasche im Hintergrund malt der Künstler mit einer Mischung aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack mittel, Lichter Ocker und Weiß. Er trägt die Farbe lasierend auf, damit die Farben der Wand und des Tischtuches durchscheinen. Die Glanzlichter bestehen aus derselben Mischung mit viel Weiß.

Mit derselben Mischung setzt Cherepov auch helle Akzente auf die grünen Flaschen und den Krug. Beim Krug wird die Farbe jedoch aufgestupft, damit durch den unregelmäßigen Farbauftrag der Eindruck einer metallischen Oberfläche entsteht.

4

5. Letzte Feinheiten

Mit der Spitze eines Rundpinsels können Sie ganz präzise die Ränder der grünen Flaschen mit einer Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt nachziehen. Der gleiche Farbton vertieft die Schatten auf dem Krug, besonders am Fuß und im Innenrand.

Wenn Sie den Pinsel im Lappen abwischen, können Sie mit der verbleibenden Farbe den Flaschenhals und den Boden der hellen Flasche nachmalen.

Die Glanzlichter auf der bauchigen Flasche im Vordergrund bestehen aus Ultramarin und Weiß. Der Krug und die große grüne Flasche erhalten ihre Glanzlichter aus Weiß mit etwas Lichter Ocker.

Eine letzte Verfeinerung nimmt der Künstler am Tischtuch vor. Er vertieft mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Lichter Ocker die Farbe der Decke. Mit einer etwas dunkleren Variante des Tons modelliert er die Schatten des Faltenwurfs an der Tischkante.

Zum Abschluß erhält die eckige grüne Flasche auf der Vorderseite eine Spiegelung im Ton der hier reflektierenden Tischdecke.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Stück grundierte Leinwand oder Leinwandpappe, ca. 35 cm x 35 cm
- einen kleinen und einen mittleren runden Borstenpinsel und einen runden Haarpinsel Größe 5 oder 6
- Terpentin
- eine Palette mit sieben Farben: Siena gebrannt, Umbra gebrannt, Ultramarin, Titanweiß, Kadmiumgelb hell, Lichter Ocker und Alizarin Krapplack mittel.

5

Arbeitsplatzgestaltung

Feste Regeln für die Einrichtung eines Arbeitsplatzes rund um die Staffelei gibt es nicht. Eins ist jedoch ganz wichtig: Genügend Platz und nicht zu lange Wege sollten oberstes Gebot sein. Außerdem müssen der Materialtisch und die Staffelei eine Einheit bilden.

Wo steht die Staffelei am besten?
Wenn Sie mit Ihrer Arbeit an der Staffelei beginnen wollen, denken Sie daran, daß das Licht möglichst von hinten kommt. Falls Sie Rechtshänder sind, sollte es von links, bei Linkshändern von rechts auf die Leinwand fallen. Sie vermeiden dadurch, daß Ihre Hand einen Schatten auf die Leinwand wirft.

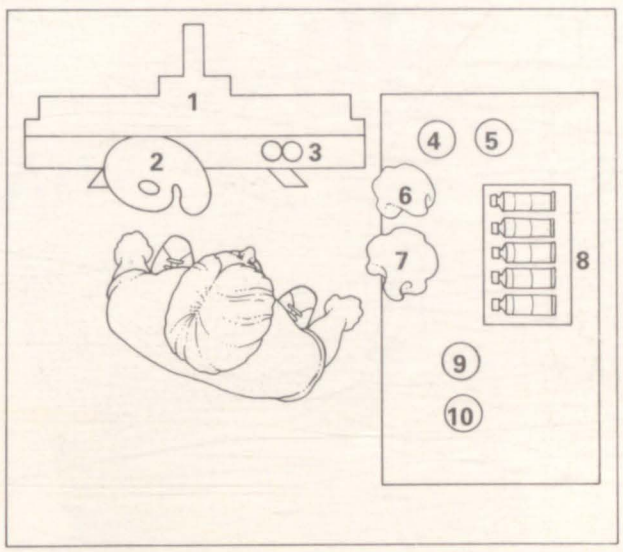
Wo sollte der Materialtisch stehen?
Damit Sie nicht ständig über die Körperachse greifen müssen, sollten Sie als Rechtshänder den Materialtisch zu Ihrer Rechten stehen haben, als Linkshänder zu Ihrer Linken. Es erleichtert die Arbeit ungemein, wenn Sie Ihre Utensilien in Reichweite haben.

Welcher Materialtisch ist der richtige?
Welche Art der Ablage Sie wählen, bleibt weitgehend Ihren Neigungen überlassen. Außer einem normalen Tisch eignen sich z. B. eine kleine Kommode mit Schubladen, ein niedriger Bücherschrank oder ein fahrbarer Beistelltisch.

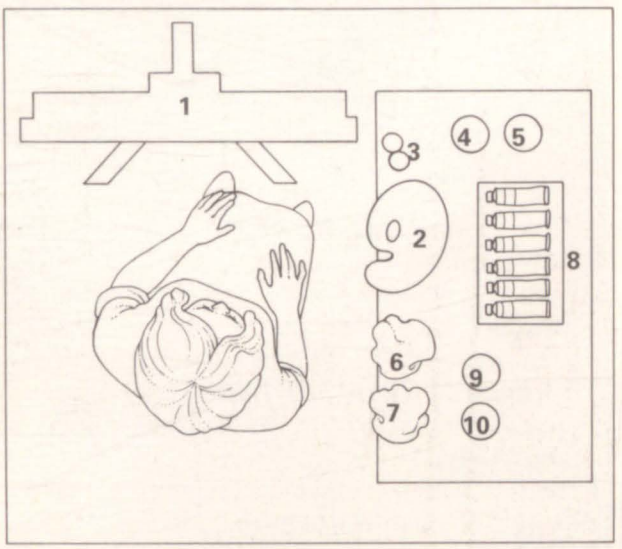
Ist es besser, im Stehen oder im Sitzen zu malen?
Wenn Sie den Überblick von Ihrem langsam entstehenden Werk nicht verlieren wollen, wird es Ihnen wahrscheinlich leichter fallen, im Stehen als im Sitzen zu arbeiten. Ganz besonders gilt das, wenn Sie die Bildkomposition festlegen oder die Leinwand sehr groß ist. Damit Sie bequem die Palette, Näpfe und ständig benötigtes Malmaterial ablegen können, plazieren Sie ein kleines Arbeitstischchen oder eine an der Staffelei angebrachte Ablage zwischen sich und dem Bild.
Die übrigen Materialien wie Farbtuben usw. breiten Sie übersichtlich auf der größeren Ablage neben sich aus.
Bei detaillierten Arbeiten bzw. längerem Malen ist es meist angenehmer, im Sitzen zu arbeiten. Zwischen Ihnen und der Staffelei ist dann keine Ablage notwendig. Die Materialien lagern Sie auf der Arbeitsplatte neben sich.

Ist die Sitzposition wichtig?
Probieren Sie verschiedene Stühle aus, wenn Sie viel im Sitzen arbeiten möchten. Sie müssen sich wohl fühlen und bequem sitzen. Wichtig ist auf jeden Fall die Sitzhöhe, denn Sie sollten von Ihrer Position die Bildoberfläche, aber auch das Handwerkszeug schnell erreichen können.
Ein Bürostuhl auf Rollen, den Sie in der Höhe verstellen können, läßt Ihnen auch im Sitzen viel Bewegungsfreiheit. Unter den nicht verstellbaren Sitzgelegenheiten bietet ein hoher Hocker die größten Vorzüge. Sie können sich bequem drehen, und seine Höhe stellt sicher, daß Sie beim Malen dieselbe Augenhöhe haben wie beim Zurücktreten, wenn Sie Ihr Bild aus einiger Entfernung begutachten wollen.

MALEN IM STEHEN

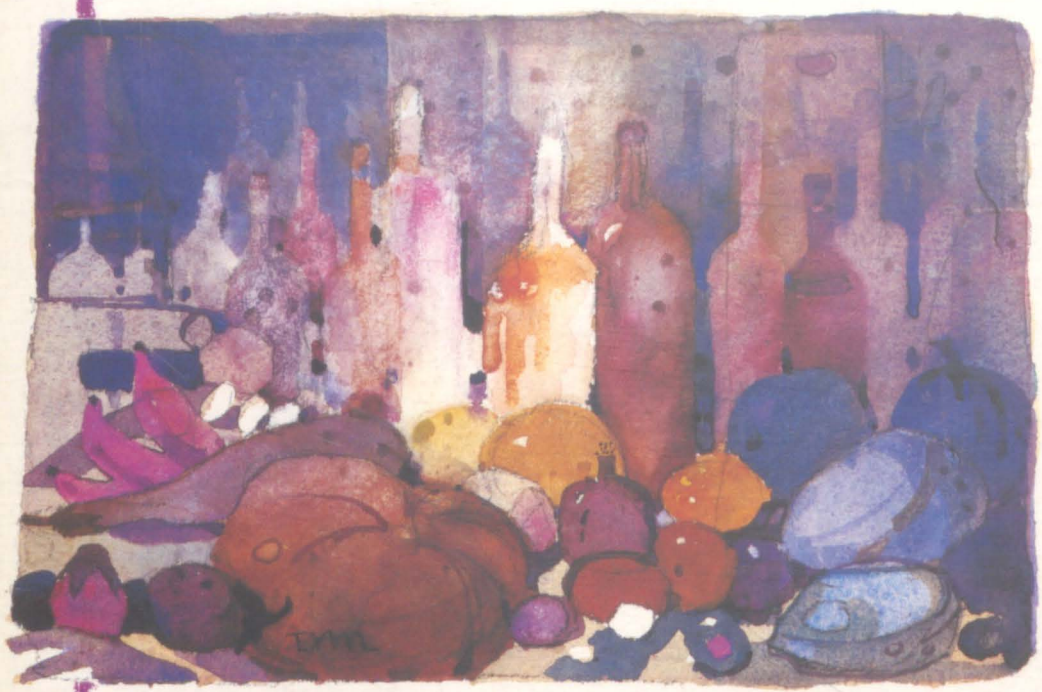


MALEN IM SITZEN



1 Staffelei
2 Palette
3 Näpfchen für Terpentin und Malmittel
4 Behälter mit Pinseln
5 Behälter mit Palettmessern und Spachteln
6 sauberer Lappen
7 Schmutzlappen
8 Farbtuben
9 Flasche mit Leinöl bzw. Malmittel
10 Flasche mit Terpentin

Vorschau auf Heft 27



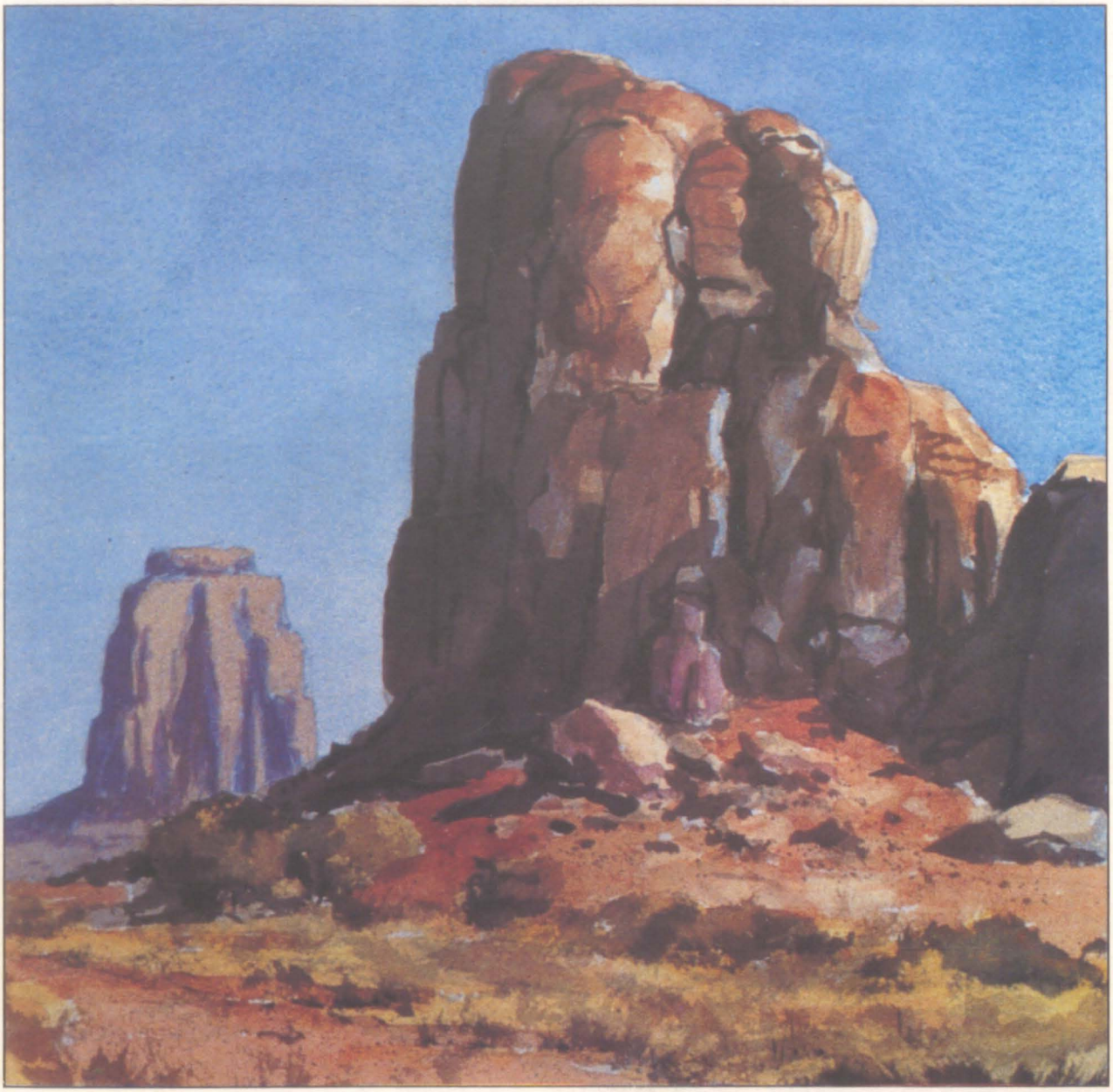
SKIZZEN UND STUDIEN können Ihnen eine große Hilfe sein, wenn Sie aus dem Gedächtnis malen oder zeichnen wollen. David Millard zeigt anhand einer Serie von Entwürfen, wie er seine Erinnerungen an eine Marktszene zu einem wirkungsvollen Stillleben organisiert.
In unserer Rubrik **SEHEN UND VERSTEHEN** lernen Sie, Spiegelungen im Wasser genau zu erkennen und in Ihre Bilder einzubeziehen.

Wer das Medium Graphit schätzt, der braucht sich nicht unbedingt auf den guten, alten **BLEISTIFT** zu beschränken. Wir zeigen Ihnen, wie Sie mit Graphitstaub beeindruckende Bilder schaffen können.
Wellen und Brandung sind stets ein Motiv, das Bewunderung hervorruft; aber es ist auch nicht ganz leicht zu malen. Unsere Übung in **ÖLMALEREI** macht es einfach, überstürzende Bewegungen gekonnt „einzufrieren".
Augen von geradezu magnetischer Anziehungskraft vermochte der große Künstler Auguste Renoir in seinen meisterhaften Portraits wiederzugeben. **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** bringt Ihnen das nötige Wissen für Portraits voller Ausstrahlungskraft.
Felslandschaften können durchaus eine interessante Aufgabe für das luftige Medium **AQUARELL** sein. Ferdinand Petrie schafft in seiner Übung eine beeindruckende Felslandschaft in einem imposanten Farbspiel.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen



Heft 27

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 27

SEHEN UND VERSTEHEN

Wasserspiegelungen 729

TECHNIKEN GROSSER MEISTER

Magnetische Kräfte 734

AQUARELL

Gewaltige Felsen 736
Übung: Felsen in der Wüste 738

IM ATELIER

Bet Borgeson 742

ÖLMALEREI

Wind und Wellen 744
Übung: Ozeanwellen 747

SKIZZEN UND STUDIEN

Keine Angst vor Gedächtnislücken 750

BLEISTIFT

Pulver für den Zeichner 752
Übung: Träumende Frau 753

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

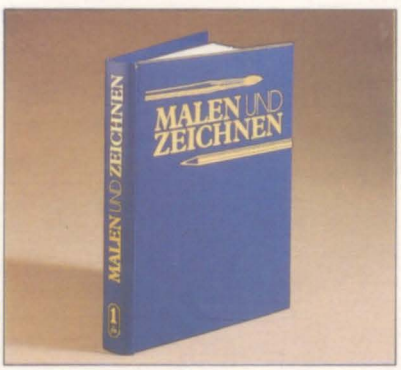
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
729, 730 Ferdinand Petrie; 732, 737 Elizabeth Leonard; 733, 736 Zoltan Szabo; 734, 735 Hereward Lester Cooke; 742, 743 Bet Borgeson; 744 E. John Robinson; 745 Paul Strisik, Charles Movalli; 746 Emile Gruppé, Charles Movalli; 750, 751 David Millard
Bildmaterial auf den Seiten Titel, 731, 738–741, 747–749 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Wasserspiegelungen

Die Darstellung sich im Wasser spiegelnder Gegenstände ist eine faszinierende Aufgabe: Sie schulen Ihre graphischen Fähigkeiten und die Technik der Farbgebung.

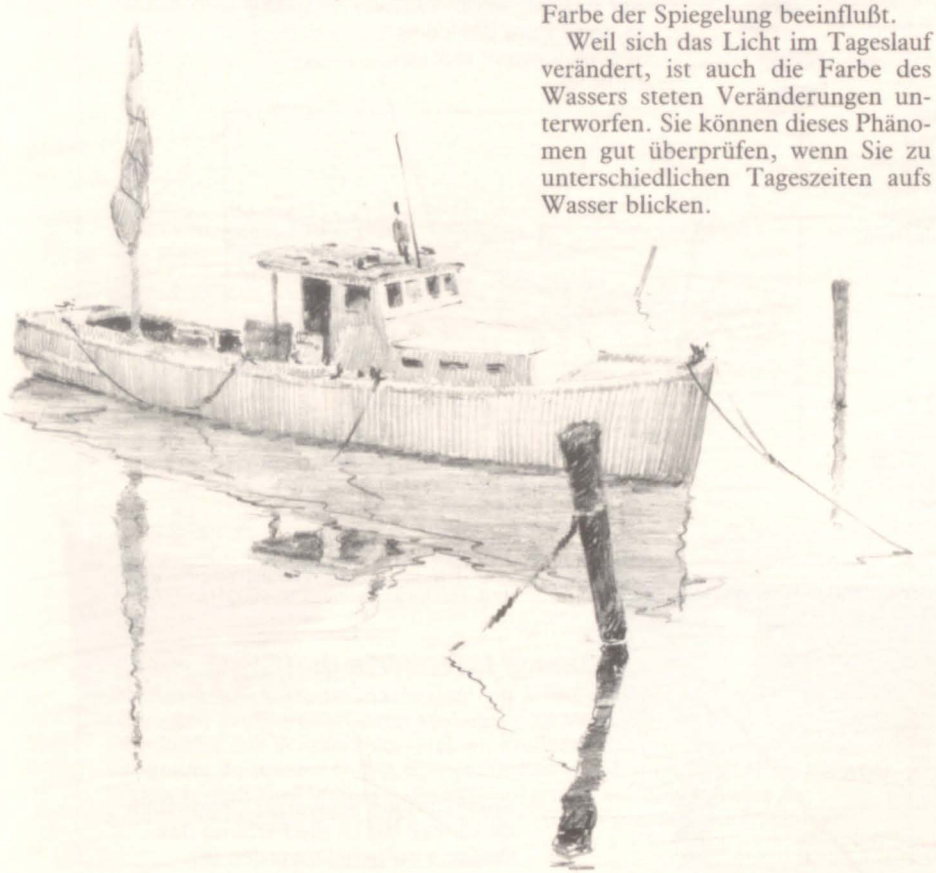
Das Aussehen von Wasserspiegelungen wird von mehreren Faktoren bestimmt. So hängt z. B. die Länge des Spiegelbildes von der Stellung des gespiegelten Gegenstandes zum Betrachter und vom Neigungswinkel zwischen Gegenstand und Wasseroberfläche ab: Neigt sich ein Gegenstand Ihnen zu, dann erscheint sein Spiegelbild länger als er selbst; wenn er sich in die andere Richtung neigt, so erscheint es kürzer. Dieser Unterschied zwischen Spiegelbild und Gegenstand wird mit zunehmender Neigung größer. Nur bei einem senkrecht zum Wasser stehenden Objekt stimmen beide Längen nahezu überein.

Die seitliche Neigung eines Spiegelbildes entspricht immer der des reflektierenden Gegenstandes. Ein nach links geneigtes Objekt spiegelt sich auch nach links, ein nach rechts geneigtes nach rechts, während ein senkrecht im Wasser stehendes auch ein senkrechtes Spiegelbild wirft.

Viele Menschen unterliegen dem Irrtum, daß eine Reflexion im Wasser eine auf dem Kopf stehende Kopie des realen Gegenstandes ist. In Wirklichkeit kann es durchaus sein, daß Sie im Spiegelbild Teile des Gegenstandes erkennen können, die Ihrem Blick am Gegenstand selbst verborgen bleiben.

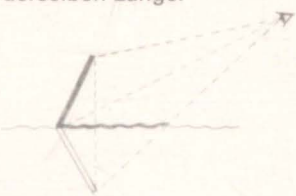
Die Helligkeit eines Spiegelbildes ist vom Einfall des Sonnenlichts abhängig. Liegt der Gegenstand im Schatten, die Wasserfläche aber in der Sonne, dann ist das Spiegelbild heller als der Gegenstand selbst. Die Spiegelung wirkt jedoch dunkler als der Gegenstand, wenn sich das Objekt im Licht befindet. Eine gute Hilfe ist es, wenn Sie sich merken, daß der Farbton des Wassers die Farbe der Spiegelung beeinflußt.

Weil sich das Licht im Tageslauf verändert, ist auch die Farbe des Wassers steten Veränderungen unterworfen. Sie können dieses Phänomen gut überprüfen, wenn Sie zu unterschiedlichen Tageszeiten aufs Wasser blicken.



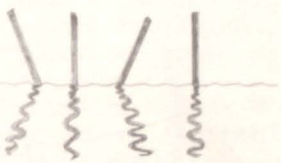
Spiegelungen sind keine auf dem Kopf stehenden Kopien des Gegenstands. Im Spiegelbild des Bootes können Sie etwa, anders als beim Boot selbst, die Unterseite des Kabinendachs erkennen.

Zu einem im Wasser aufrecht stehenden Gegenstand gehört eine Spiegelung von nahezu derselben Länge.



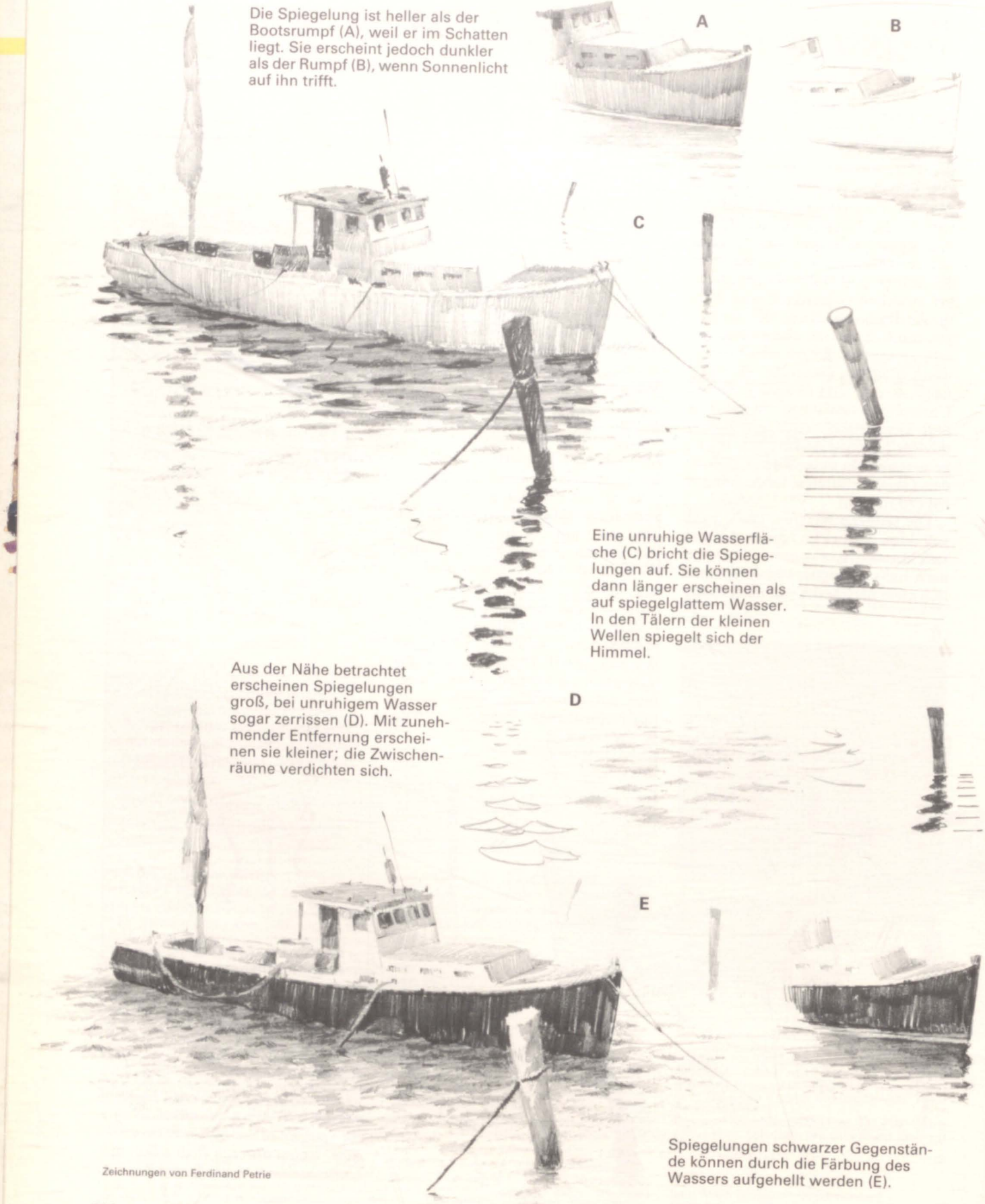
Bei einem Ihnen zugeneigten Gegenstand erscheint die Spiegelung länger als er selbst.

Ein nach hinten geneigter Gegenstand zeigt ein Spiegelbild, das etwas kürzer als er selbst ist. Diese drei Prinzipien gelten für jeden gespiegelten Gegenstand.



Die seitliche Neigung eines Gegenstandes spiegelt sich unverändert wider. Senkrechte Gegenstände besitzen daher ein senkrechtes Spiegelbild.

Zeichnungen von Ferdinand Petrie



Die Spiegelung ist heller als der Bootsrumpf (A), weil er im Schatten liegt. Sie erscheint jedoch dunkler als der Rumpf (B), wenn Sonnenlicht auf ihn trifft.

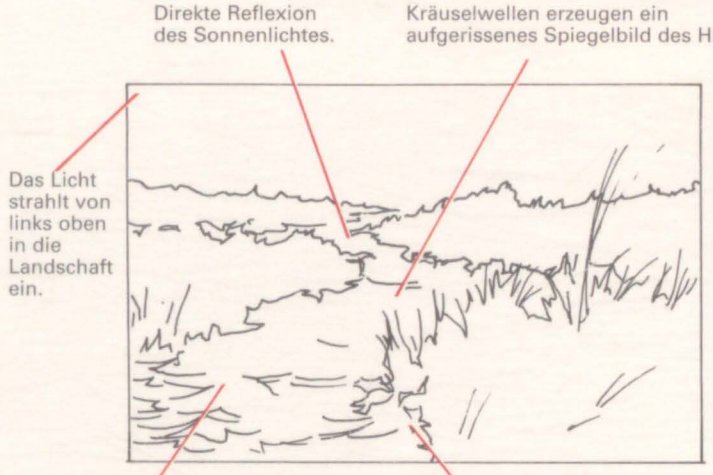
Eine unruhige Wasserfläche (C) bricht die Spiegelungen auf. Sie können dann länger erscheinen als auf spiegelglattem Wasser. In den Tälern der kleinen Wellen spiegelt sich der Himmel.

Aus der Nähe betrachtet erscheinen Spiegelungen groß, bei unruhigem Wasser sogar zerrissen (D). Mit zunehmender Entfernung erscheinen sie kleiner; die Zwischenräume verdichten sich.

Spiegelungen schwarzer Gegenstände können durch die Färbung des Wassers aufgehellt werden (E).

Zeichnungen von Ferdinand Petrie

Aquarellstudie einer Salzmarschenlandschaft von Claude Croney.



SPIEGELUNGEN IN BEWEGTEM WASSER

Claude Croneys Studie macht deutlich, wie Spiegelungen in einer bewegten Wasseroberfläche aussehen. Im Vordergrund wird die Oberfläche des Wassers von kleinen Wellen aufgebrochen, so daß nur einige der so entstehenden Spiegelflächen das Sonnenlicht reflektieren. Weiter hinten sind lediglich die Wellenkämme als Glanzpunkte zu erkennen – sie verschmelzen zu einer einzigen gleißenden Fläche.

Perspektiv-Regeln

Wenn die Wasseroberfläche vom Wind bestrichen wird, dann kräuselt sich das Spiegelbild mit den Wellen. In diesem Fall ist es wichtig, daß Sie die Regeln perspektivischer Darstellung beachten. Die in Ihrer Nähe befindlichen Kräuselwellen werden Ihnen größer und weitgestreckter erscheinen als die weiter entfernten.

Reflexionen in ruhigem Wasser sind fast so präzis wie in einem Glasspiegel, so daß man sie recht einfach darstellen kann. In bewegtem Wasser brechen jedoch die Kräuselwellen das Bild in viele kleine Spiegelflächen auf.

Wenn Sie nah vor sich auf bewegtes Wasser schauen, können Sie deutlich den starken Kontrast zwischen den dunklen Wellentälern und den hellen -kämmen erkennen. Je weiter Sie aber aufs Wasser hinausblicken, desto weniger Wellentäler sind zu sehen. Die Wellenrücken erscheinen mit zunehmender Entfernung immer dichter gefügt, bis

sie sich schließlich in einer einheitlich hellen Fläche verlieren.

Einer anderen Gesetzmäßigkeit zufolge erscheinen in Spiegelungen die Farben stets ein wenig trüber als am gespiegelten Gegenstand selbst. Den Gesetzen der Luftperspektive entsprechend werden das Spiegelbild wie auch der Gegenstand mit der Entfernung undeutlicher.

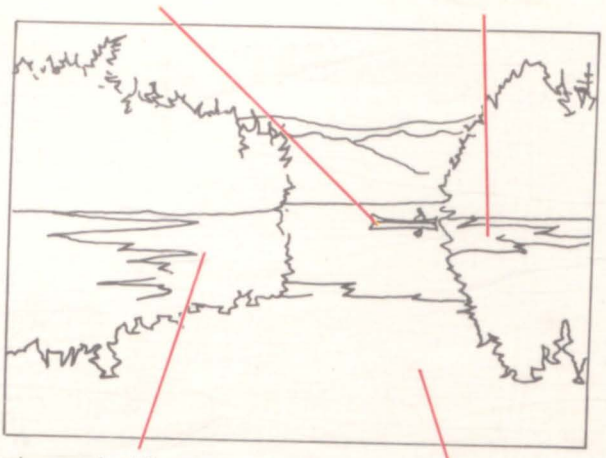
Den Blick schärfen

Wenn Sie sich daranmachen, Wasserspiegelungen zu malen oder zu zeichnen, kommt es darauf an, daß Sie die jeweils wichtigsten Reflexionen erkennen und sich ganz auf sie konzentrieren. Sie sollten schnell arbeiten und dabei nebensächliche Einzelheiten vernachlässigen. Markieren Sie die ungefähre Richtung und die Formen der Spiegelungen. Fügen Sie dann dunklere Tonflächen ein, und ergänzen Sie schließlich die helleren Töne.

„Blaues Kanu" von Allen Blagden, 56 cm x 76 cm, Aquarell.

SPIEGELUNGEN IN RUHIGEM WASSER

Bei ruhigem Wasser sind Spiegelungen fast so klar wie in einem Glasspiegel. Je weiter die Reflexionen entfernt sind, um so schwächer und dunstiger werden sie.



M. frdl. Gen. Kennedy Galleries, New York

„Schmuckkasten" von Zoltan Szabo, Aquarell, 38 cm x 56 cm. Als Szabo dieses flache Flußbett sah, war er sofort von dem Reichtum an Grüntönen und den strahlenden Reflexen seines Motivs fasziniert.

Im Detail wird deutlich, wie geschickt der Künstler die realen Formen durch Maskieren mit Abdeckmittel hervorhob, während er die Spiegelungen naß-in-naß malte.

Magnetische Kräfte

Die braunen Augen von Madame Henriot sind der zentrale Punkt in Auguste Renoirs Gemälde. Mit scheinbar magischen Kräften ziehen sie den Blick des Betrachters auf sich.

Die Augen in Renoirs Portrait ziehen jeden Betrachter magnetisch an. Gleichgültig, wohin der Blick auch fallen mag, er wird immer wieder zu den ausdrucksvollen Augen zurückkehren. Ein Teil der Erklärung dafür liegt darin, daß für viele Menschen die Augen das interessanteste Merkmal einer Person sind. Renoir verstärkte diese natürliche Reaktion des Betrachters, indem er die dunkelsten Farbtöne des Gemäldes mit den leuchtendsten Lichtpunkten des Bildes in den Augen zusammentreffen ließ und so klarstellte, daß diese Bildpartie von besonderer Bedeutung ist.

Ein weiterer „Trick" des Künstlers besteht darin, die Formen des Modells um so schärfer zu malen, je weiter sie vom Brennpunkt des Interesses entfernt sind. Bei A ist der Ellenbogen nur ganz leicht angedeutet. Die Phantasie des Betrachters fügt hinzu, was Renoir weggelassen hat. Allerdings hat er auch ein paar Details hervorgehoben, damit sich die Formen nicht vollständig auflösen. Die dunklen Pinselstriche bei B und C weisen auf die Konturen des Armes hin; bei D und E definiert Farbe den anderen Arm. Trotz der lockeren Pinseltechnik gibt es eine Reihe solcher unauffälligen Kontrollpunkte, durch die verschiedene Teile des Körpers beinahe unmerklich festgeschrieben sind.

Eine stabile Konstruktion

Obwohl die Umrisse zunehmend undeutlicher werden, sind sie für die Komposition dennoch wichtig. Ähnlich wie ein schlichter Sockel, der eine Statue trägt, so ist auch hier die Stütze an sich kaum interessant. Ohne sie verliert jedoch die ganze Konstruktion ihren Halt. Nach diesem Prinzip funktioniert Renoirs Komposition: Mit Absicht malte er die Gestalt locker und unscharf, denn so wollte er von ihrer Bedeutung ablenken.

Jeder Teil des Bildes fügt sich in den Gesamtplan: Ein Element – die Augen – wird herausgegriffen und mit viel Charakter und äußerster Klarheit ausgestattet. Versuchen auch Sie, nach diesem Schema zu arbeiten. Schauen Sie sich einmal Bilder an, die sie längst aufgegeben haben, und wählen Sie ein paar aus, bei denen es Ihnen Freude machen würde, bestimmte Stellen zu betonen. Bauen Sie diese Stellen aus, und drängen Sie die weniger erfolgreiche Umgebung zurück: Sie werden mit Erstaunen feststellen, daß Ihr Bild neue Wirkung ausstrahlt!

„Madame Henriot", von Auguste Renoir, Öl auf Leinwand, 66 cm x 49,5 cm.

National Gallery of Art, Washington D. C. Stiftung Adele R. Levy Fond

National Gallery of Art, Washington D. C. Stiftung Adele R. Levy Fond

Gewaltige Felsen

Die Luftigkeit und Leichtigkeit von Aquarellfarben macht es nicht leicht, Felsen und Klippen zu malen. Mit der richtigen Technik gelingen sie immer.

Felsen und Klippen darzustellen, ist im allgemeinen nicht ganz einfach. Doch kommen Licht- und Schatteneffekte, die Form und Oberflächentexturen mit kombinierten Techniken wirkungsvoll zum Ausdruck.

Malen Sie schroffe Felsen mit abgehackten, scharf umrissenen Pinselstrichen. Für sanft abgerundete Felsen verwendet man Farbe, die mit rhythmisch geführten Strichen in abgestuften Lasuren aufgetragen wird.

Wegen ihres mineralischen Ursprungs entsprechen Erdfarben gut den natürlichen Farbtönen von Felsen. Sie lassen sich leicht mit Pariserblau und Ultramarin variieren. Wenn Sie diese Farben in wäßrigen Mischungen oder Lasuren auftragen, behält jede von ihnen ihre charakteristische Tönung. Durch Hinzugabe von Hellrot entsteht ein rötlicher Braunton, Lichter Ocker fügt eine Spur erdiger Wärme hinzu, und Chromoxidgrün feurig verleiht mit Algenbewachsenen Felsen den typischen grünlichen Schimmer.

Eckige Felsblöcke weisen eine glatte Oberfläche mit scharf abgegrenzten Flächen und Kanten auf. Modellieren Sie einmal, diese Formen mit einem Malspachtel: Die scharfe Metallkante bietet sich dafür an, Formen wirkungsvoll auszugestalten.

Tip

BEWUSST AUSWÄHLEN

Wenn Sie eine komplizierte Felsformation mit vielen unterschiedlichen Flächen und kleinen Rissen darstellen möchten, sollten Sie sich von vornherein entscheiden, was Sie weglassen. Gestalten Sie grundsätzlich Felsen im Hintergrund sehr einfach. Deuten Sie nur die Licht- und Schattenkontraste und einige Konturen an. Die großen Formen im Vordergrund hingegen sollten Sie detaillierter ausarbeiten.

Einige Sprenkel, die wie Flechten oder Moos aussehen, können Sie mit einem Schwamm darstellen. Tupfen Sie ihn einfach in flüssige Farbe, und drücken Sie ihn auf die trockene Felspartie.

„Frühlingsfarben", Aquarell von Gerald Brommer, 56 cm x 76 cm. Den Künstler reizte an diesem Motiv zweierlei: Das Gegenlicht auf den Felsen und der Kontrast zwischen den hellen Oberflächentexturen im Vordergrund und den blassen Felsen, die vom Frühnebel umhüllt in der Ferne liegen.
Die frühen Morgenstunden eignen sich gut zum Malen von Felsen und Klippen. Die Sonne steht noch tief am Himmel und leuchtet die Szenerie in einem sehr flachen Winkel aus. So entstehen dramatische Kontraste zwischen Licht und Schatten.

Übung: Felsen in der Wüste

Ferdinand Petrie reizten die imposanten, säulenartig aufragenden roten Felsformationen, wie man sie aus etlichen Western kennt.

Wenn man ein solches Motiv in der Natur malen möchte, empfiehlt es sich, zunächst die Licht- und Schattenpartien festzulegen, weil sie sich während des Malens völlig verändern können. Wie es der Künstler in unserer Übung demonstriert, werden zuerst die Tonwerte durch eine einfarbige Untermalung vorbereitet, damit man sich anschließend voll und ganz auf die Farbgebung konzentrieren kann.

1. Helle Tonwerte etablieren

Petrie fertigt eine ziemlich präzise Bleistiftzeichnung, in der er bereits die Licht- und Schattenpartien festlegt. Dann mischt er auf der Palette einen warmen, neutralen Farbton aus Umbra gebrannt und Ultramarin, den er mit viel Wasser verdünnt. Mit einem großen Rundpinsel können Sie die Mischung über das ganze Blatt auftragen. Nur die allerhellsten Partien bleiben frei: Schon haben Sie die hellsten Tonwerte und die blassen Mitteltöne eingefügt.

1

2. Dunklere Töne

Sobald der erste Farbauftrag vollkommen trocken ist, können die dunkleren Mitteltöne angelegt werden. Wenn Sie dieselbe Farbmischung wie im ersten Arbeitsschritt verwenden, erscheinen die überarbeiteten Partien wegen der Schichtung nun doppelt so dunkel wie die zuvor angelegten.

Sobald der zweite Farbauftrag trocken ist, können Sie die dunklen Schatten mit einer dritten Lasur aus Umbra gebrannt und Ultramarin in die Komposition einfügen.

Sie haben nun die Licht- und Schattenpartien des Motivs mit vier Tonwerten definiert – einem hellen, zwei mittleren und einem dunklen Ton.

2

3. Farbgebung

Nachdem die einfarbige Untermalung abgeschlossen ist, wenden Sie sich nun der Farbgebung zu. Auf die Partie des Himmels wird reines Ultramarin wäßrig aufgetragen. Zum Horizont hin wirkt der Himmel blasser.

Ein weiterer Vorteil von Ultramarin: Es dient dazu, die Farbtemperatur der dunkelsten Töne, die dunkleren Mitteltöne der vorderen Felsformation und den Ton des Felsens am Horizont abzukühlen.

Nachdem der blaue Farbauftrag getrocknet ist, trägt Petrie eine warme Mischung aus Hellrot, Siena gebrannt und Lichter Ocker auf die Felsformation im Hintergrund auf. Weil die leuchtenden Farben auf der monochromen Untermalung einen gedämpften Ton annehmen, können Sie die Schatten mit unvermischtem Ultramarin und Krapplack dunkel verstärken.

3

4. Der Vordergrund

Um dem Vordergrund mehr Wärme zu verleihen, legen Sie hier einen dünnen Farbauftrag aus Siena natur und Hellrot an. Wenn die Schicht trocken ist, können Sie den Farbton einiger Bereiche im Vordergrund mit einer kräftigeren Variante der Mischung aus Hellrot, Siena gebrannt und Lichter Ocker verstärken. Damit die Mischung eine klare Farbe ergibt, fügen Sie nur eine Spur Siena gebrannt hinzu und lassen den Hellrotanteil überwiegen.

Auf dem getrockneten Farbauftrag deutet Petrie einige Wüstenpflanzen als dunkle Flecken aus Ultramarin und Kadmiumorange an.

4

5. Oberflächentexturen

Die Mischung für den Vordergrund verleiht auch der großen Felsformation einen warmen Ton. Um die Oberfläche der Felsen anzudeuten, tragen Sie die Farbmischung mit schwungvollen, unregelmäßigen Pinselstrichen auf. Der Charakter von Hellrot, Siena gebrannt und Lichter Ocker sorgt in den hellen, mittleren und dunklen Felspartien für Wärme und verleiht dem Bild eine harmonische Ausstrahlung.

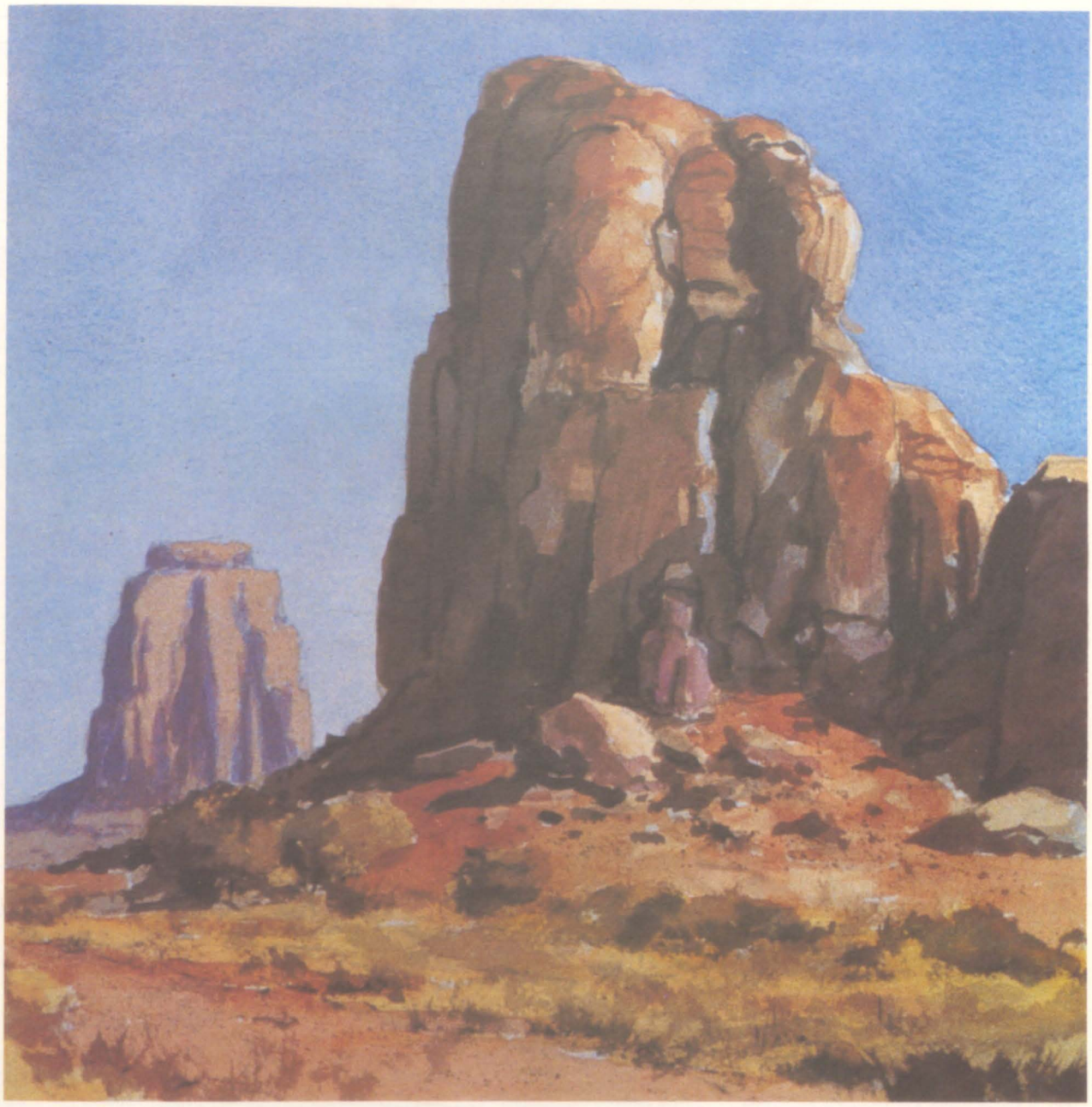
5

6. Schatten vertiefen

Auf der Palette bereitet Petrie eine dunkle Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt vor, um die Schatten auf der großen Felsformation und auf dem Abhang mit kräftigen, entschlossen geführten Strichen zu verstärken.

Mit einem spitzgeformten Rundpinsel Nr. 4 können Sie in derselben Farbmischung die größeren Felsspalten und die Felsblöcke am Boden andeuten. Um den Farbcharakter zu harmonisieren, werden mit einigen Tupfern warmer Farbe – Siena natur, Hellrot und Siena gebrannt – die sonnenbeschienenen Partien des großen Felsens und auch des Hanges am Fuß des Felsens überarbeitet.

6



7

Sammlung Imperial Savings Association, San Diego, Kalifornien

7. Letzte Feinheiten

Die feineren Risse, Felsspalten und andere Details lassen sich mit einem Rundpinsel Nr. 4 und einer dunklen Mischung aus Ultramarin und Siena gebrannt in die große Felsformation einfügen. Dabei sollten Sie daran denken, daß die dünnen Linien nicht nur in den beleuchteten Partien, sondern auch in den Schattenbereichen zu finden sind.

Mit einem Papiertaschentuch oder einem Blatt Löschpapier nehmen Sie an ein oder zwei Stellen in den großen Schattenpartien etwas Farbe weg. So vermitteln Sie den Eindruck von Licht, das vom Sandboden in die Felspartien reflektiert.

Den Vordergrund belebt Petrie mit kleinen Felsblöcken und Steinen. Hierfür bietet sich die Spritztechnik an. Nehmen Sie mit dem Pinsel Ultramarin und Siena gebrannt auf, und klopfen Sie leicht auf seinen Stiel.

Mit derselben Mischung aber und einem trockenen Pinselstrich können Sie die Schatten unter den Wüstenpflanzen verstärken. Die Schatten der Felsen im Hintergrund werden mit Ultramarin, Krapplack und Siena betont.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier (290 g), ca. 25 cm x 25 cm
- zwei Rundpinsel (Nr. 4 und Nr. 10)
- eine Palette mit sieben Farben: Umbra gebrannt, Ultramarin, Hellrot, Siena gebrannt, Lichter Ocker, Krapplack dunkel und Kadmiumorange
- ein Blatt Löschpapier oder ein Papiertaschentuch.

Bet Borgeson

Manche Farbstifte haben es in sich. Wenn Sie sie mit Terpentin verarbeiten, können Sie wahre Kunstwerke mit ihnen zaubern.

„Für mein Bild ‚Obst auf blauem Muster' wählte ich terpentinlösliche Stifte. Sie geben mir die Möglichkeit, das Pigment zuerst trocken, dann naß und schließlich wieder trocken zu verwenden. So erziele ich eine unglaublich breite Skala von Effekten", erzählt Bet Borgeson.

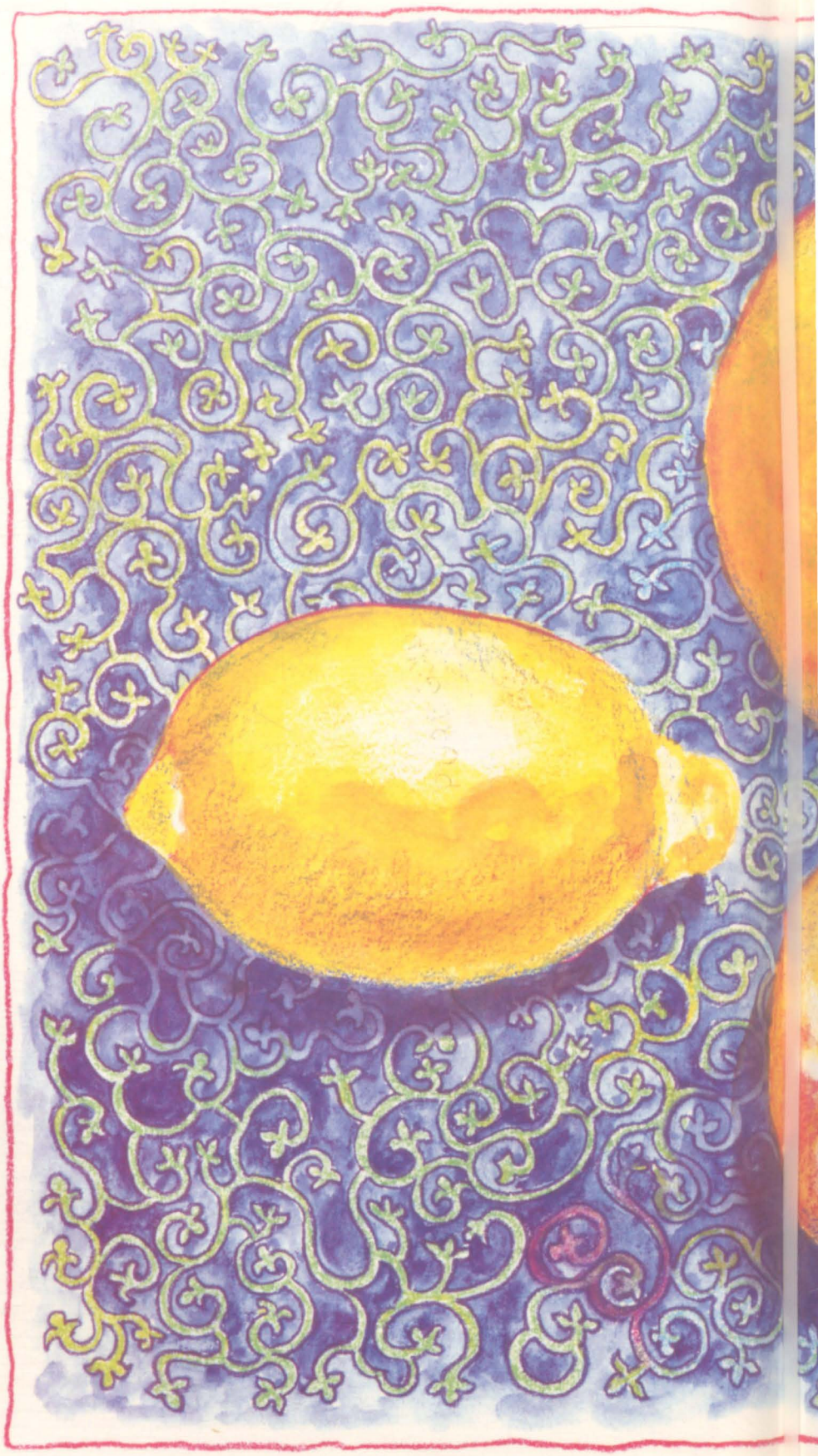
„Zuerst lege ich mit Buntstiften die Farbe und die Form der Früchte fest. Mit einem runden Borstenpinsel Nr. 3 streiche ich danach Terpentin über die Farben, damit sie weich ineinander übergehen. Um die Lichtflecken auf dem Obst zu erzeugen, lasse ich etwas weißes Papier durchscheinen. Zum Schluß strichele ich kontrastierende Farben über die Formen, um so das Gefühl für ihre Textur zu vermitteln.

Körnung ausnutzen

Im Ausschnitt sehen Sie, wie die trocken aufschraffierten Farben an den Erhöhungen der Papierkörnung haften bleiben. Interessant finde ich, wie sie sich mit den anderen Farben, die ich zuvor aufgelöst habe, optisch vermischen.

Manche Künstler verwenden wasserlösliche Farbstifte. Naß vermalt verblassen sie jedoch recht schnell. Ich benutze sie deshalb nur zu Übungszwecken".

„Obst auf blauem Muster", terpentinlösliche Farbstifte, 20 cm x 28 cm.



Sunkist

Wind und Wellen

Kaum eine der Naturgewalten liefert ein so eindrucksvolles Schauspiel wie die Kraft der stürmischen See.

Irgendwann bekommen Sie bestimmt Lust, eine Seelandschaft zu malen. Die Natur bietet dem Auge faszinierende Bilder von Wellen und Gischt, die es umzusetzen lohnt. Beim ersten Mal ist dieses reizvolle Thema jedoch nicht ganz einfach zu bewältigen. Damit Sie unnötige Fehler vermeiden, wollen wir Ihnen ein paar Hinweise geben.

Vorbereitung

Wie bei jedem anderem Gemälde gilt auch bei See-Motiven die Regel: Je besser Sie ein Bild vorbereiten, um so weniger kann später schiefgehen. Gerade bei einer Seelandschaft ist die kompositorische Vorarbeit wichtig.

Oftmals müssen Sie aus der Erinnerung arbeiten, weil die ständige Bewegung des Wassers selbst das geschulte Auge auf eine harte Probe stellt. Versuchen Sie, sich die ständig wiederkehrenden Muster der Wellen, des Schaumes und der Lichtspiegelungen einzuprägen.

Gleichzeitig sollten Sie sich die Tonwertverteilung merken. Ein besonderes Augenmerk legen Sie dabei auf die Wellen, denn sie müssen später genau modelliert werden und dreidimensional wirken.

Nach dieser geistigen Vorarbeit werden nun die Umrisse der wichtigsten Wellen und Felsen mit dem Pinsel auf die Leinwand gemalt. Doch Halt: Gehen Sie noch nicht ins Detail, sondern achten Sie vielmehr darauf, daß die Perspektive stimmt. Sie ist perfekt, wenn Sie den Eindruck haben, daß das Meer nach hinten zurückweicht.

Um eine tonale Grundstruktur anzulegen, empfiehlt es sich, die Lichter und die dunklen Töne zu untermalen. Beim Malen sollten Sie daran denken, daß selbst die ruhigste See nicht nur aus einem Ton besteht.

Bemühen Sie sich deshalb, die Tonwerte ausreichend zu variieren und voneinander abzusetzen – Sie werden feststellen, daß darin ein wichtiges Gestaltungsmittel liegt, um die Bewegung der See zu vermitteln. Malen Sie nicht zu vorsichtig. Zu leicht geschieht es, daß man sich in Details verliert und verrennt, wenn man etwa versucht, wirklich

Tip

PHOTOS ALS HILFSMITTEL

Photographien sind eine sehr nützliche Hilfe, wenn Sie ein See-Motiv malen möchten, denn es ist schwierig, die Muster und Tonwerte des Wassers vor Ort zu analysieren. Um die Wellenbewegungen einzufangen, sollten Sie mit kurzen Belichtungszeiten arbeiten.

„Sommermorgen" von E. John Robinson, Öl 61 cm x 91 cm. Sogar von diesem ungewöhnlichen Blickpunkt aus gesehen, folgen die Wellen den Regeln der Perspektive. Wenn man die Perspektivlinien einzeichnet, kann man den Fluchtpunkt entdecken.

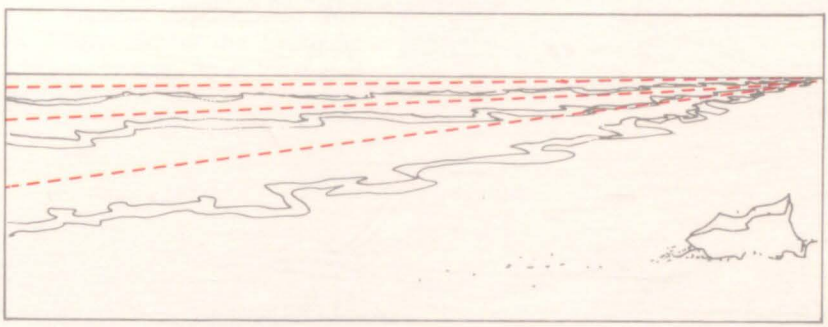
alle Kräuselungen und selbst die feinsten Wellenkämme darzustellen. Das sieht jedoch gar nicht gut aus, weil auch in der Natur die erkennbaren Einzelheiten mit der Ferne abnehmen. Anstatt zehn genaue Wellen zu malen, ist es viel wirkungsvoller, zwei oder drei stellvertretend für den Rest einzusetzen.

Angemessene Pinseltechnik

Die richtige Pinseltechnik ist ein weiteres wichtiges Element, um die Bewegung der See überzeugend darzustellen. Der Vordergrund zeigt

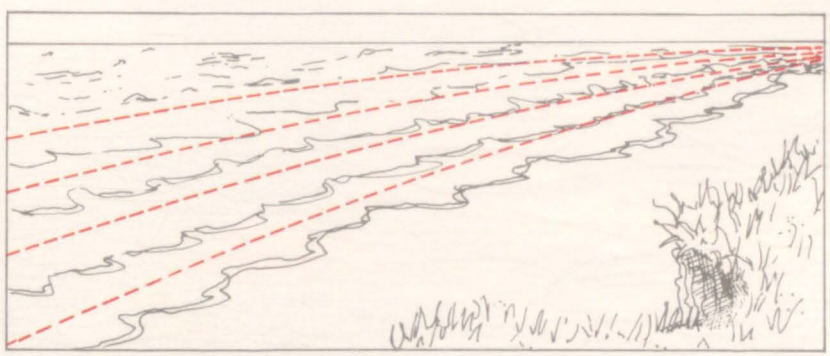
„Funkelndes Licht, Cornwall" von Paul Strisik, Öl auf Leinwand, 30 cm x 51 cm. Die glatte Pinselstruktur der See zum Horizont hin verdeutlicht die perspektivische Verkürzung.

PERSPEKTIVE AM MEER



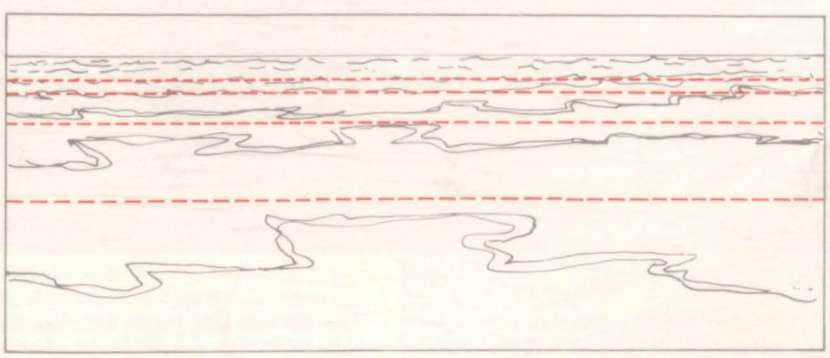
BLICK VOM STRAND

Auf den Strand zu rollende Wellen bilden eine Reihe Linien, die sich in einem Fluchtpunkt am Horizont treffen. Dabei gilt es, eine Besonderheit zu beachten: Weil die Wellen ständig in Bewegung sind, kann man beim Malen nach der Natur die Perspektivlinien nicht so klar erkennen.



BLICK VON EINER KLIPPE

Wenn Sie auf einer hohen Felsenklippe stehen und auf das Meer herunterschauen, scheinen die Wellen in einer Krümmung zu verlaufen. Aber auch diese Linien treffen am Horizont in einem Fluchtpunkt zusammen.
Halten Sie daher auch in diesem Fall die perspektivischen Gegebenheiten bereits in der Vorzeichnung fest.



VERKÜRZUNG

Wenn Sie auf die See hinausschauen, verkürzt sich der Abstand zwischen den Wellen mit zunehmender Entfernung. Auch scheinen sie flacher zu werden. Damit dieser Effekt in einem Gemälde deutlich wird, malt man nur die Wellen im Vordergrund detailliert – die weiter entfernten werden zunehmend flacher und einfacher gemalt.

meiste Bewegung. Hier ist der Platz für kurze, kräftige Striche: Mit Ihrer Richtung, Form und Lage zueinander deuten Sie an, wohin sich das Wasser bewegt. Eine sich brechende Welle türmt sich zuerst auf und fällt dann kräuselnd zusammen: Aufwärtsstrebende Pinselstriche können diese vertikale Bewegung vermitteln, während runde, abwärts geschwungene Striche die Kraft der überkippenden Wellen andeuten.

Je weiter Sie die See in der Ferne malen, desto eher sollten Sie die Farbe in langen Strichen mit weniger Einzelheiten auftragen.

„Nach dem Sturm" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm.

Die sich brechende Welle wurde mit unruhigen, schrägen Strichen gemalt. Der dunklere Ton suggeriert, daß der Wellenkamm überkippt.

Die See wird weiter im Hintergrund durch flache, horizontale Striche angedeutet. Hier sind weniger tonale Veränderungen sichtbar.

Gischt hat eine gedämpfte Farbe, wenn kein Licht auf sie trifft, und wirkt dann eher trist.

Dicke, impasto aufgetragene Farbe bringt die Struktur der Gischt wirkungsvoll zur Geltung.

Wechselnde Licht- und Schattenflächen erzeugen das typische Muster bewegten Wassers.

Übung: Ozeanwellen

Der Künstler George Cherepov konzentriert sich bei seinem Seestück auf die sanften, flachen und rollenden Wellen des Ozeans. Er arbeitet zunächst die Komposition aus, bevor er mit der Farbgestaltung beginnt. Mit einem runden Haarpinsel nimmt er terpentinverdünntes Kobaltblau auf und zeichnet die groben Umrißlinien auf die Leinwand.

1. Hintergrundgestaltung

Einen guten Einstieg in die Farbgestaltung finden Sie, wenn Sie Kobaltblau, Lichter Ocker, Chromoxidgrün und Titanweiß mischen und die Farbe mit Malmittel zu einer cremigen Konsistenz verdünnen. Mit dieser Farbmischung und einem großen Borstenpinsel malt der Künstler die See zum Horizont hin in langen, waagerechten Strichen. Fügen Sie für die dunkleren Flächen mehr Kobaltblau hinzu und für die helleren mehr Lichter Ocker. Dort, wo sich das Sonnenlicht auf dem Wasser spiegeln soll, lassen Sie die Grundierung der Leinwand durchscheinen.

Um einen Schatten in der vorderen, sich überschlagenden Welle zu malen, fügen Sie zur dunkleren Mischung noch mehr Kobaltblau hinzu und setzen einen einzigen Strich in ihre Höhlung.

2. Die größte Welle

Mit Variationen der dunklen Mischung aus Schritt 1 malt der Künstler die dunklen Innenflächen links und rechts der sich überschlagenden Welle. Diese abgeschatteten Partien kommen gut zur Geltung, wenn sie im oberen Bereich mit dunkleren und zur Basis hin mit etwas helleren Tönen gestaltet werden. Auch beim Schaum werden zuerst die Schattenflächen angelegt. Nehmen Sie dafür die Mischung aus Kobaltblau, Lichter Ocker, Umbra gebrannt und viel Weiß, und tragen Sie sie mit lebhaften, gekrümmten Strichen auf.

Wenn Sie zu Ihrer Mischung mehr Lichter Ocker hinzufügen, können Sie mit dieser wärmeren Farbe rechts einige Striche einsetzen. Auf diese Weise bezeichnen Sie jene Stellen, an denen das Wasser das Sonnenlicht fängt.

1

2

3

3. Die Brandung

Mit einer leicht abgewandelten Mischung aus Kobaltblau, Lichter Okker, Umbra gebrannt und Weiß wird der schattige Schaum im Vordergrund gemalt. Abwärts geschwungene Pinselstriche sind die beste Möglichkeit, die sich brechende Gischt überzeugend darzustellen.

Nun können Sie die verbleibende Meeresfläche komplettieren. Der Künstler verwendet wieder eine Farbmischung aus Kobaltblau, Lichter Ocker, Chromoxidgrün und Titanweiß. Mit dunkleren Variationen malen Sie in kurzen, senkrechten Strichen die gezackte Schattenlinie direkt unter der Welle im Vordergrund. Ihre Plastizität wird dadurch erheblich gesteigert. Mit einem runden Haarpinsel und einer dicken Mischung aus Titanweiß mit etwas Lichter Ocker können Sie die von der Sonne beschienenen Kämme der Brandung betonen.

4. Tonwertbalancen

George Cherepov bereitet eine Mischung aus den Farben Kobaltblau, Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß vor. Um den Himmel flächig zu bedecken, verwendet er einen großen Pinsel. Für die Wolken läßt er einige Stellen der Leinwand frei. Die Sonnenstrahlen, die durch die Wolken dringen, malt er mit trockenem Pinsel in Weiß.

Wenn Sie die für den Himmel verwendete Mischung mit etwas Weiß aufhellen, können Sie sie auch dort auftragen, wo das Sonnenlicht direkt auf das Wasser trifft.

Berichtigen Sie, wo nötig, die dunklen Töne auf dem Strand und den Wellen im Vordergrund mit den dunklen Mischungsvarianten aus Schritt 2, und malen Sie damit auch das Wellenmuster auf dem Meer.

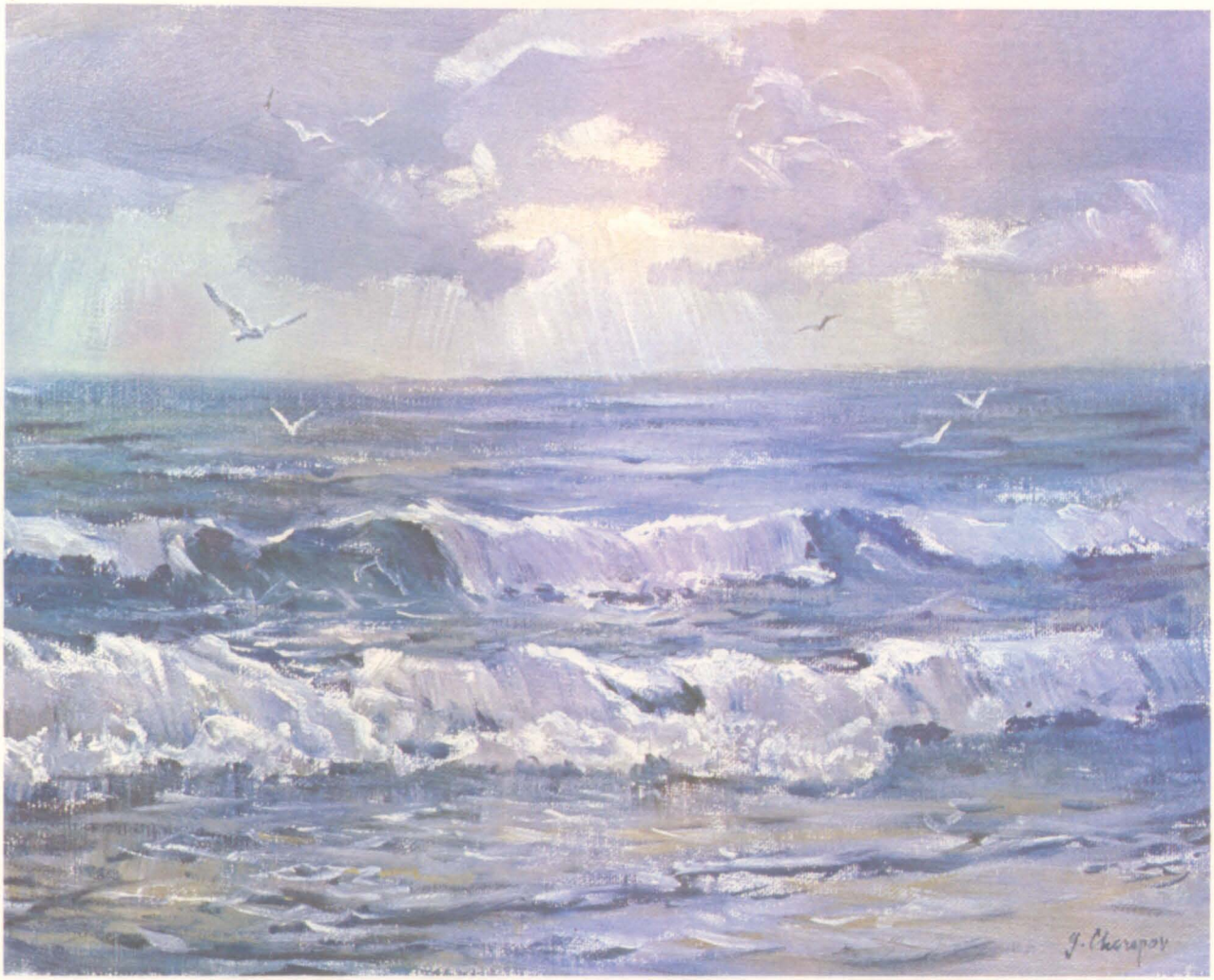
Mit einem großen Borstenpinsel und der Mischung für die Brandung aus Schritt 3 werden die Wolken gemalt. Damit sie plastisch wirken, sollten Sie die Töne durch Helligkeitsvarianten leicht absetzen.

Mit einer Mischung aus Weiß und Lichter Ocker können Sie die von der Sonne erleuchteten Wolkenränder betonen. Es empfiehlt sich, mit recht trockenem Pinsel und dicker Farbe zu arbeiten.

Um die Komposition zu beleben, fügt Cherepov mit einem runden Haarpinsel zwei Möwen oberhalb des Horizonts ins Bild ein.

4

5



5. Letzte Feinheiten

Um die gedämpften Reflexe des Sonnenlichts im Vordergrund darzustellen, benutzen Sie am besten einen Borstenpinsel. Mit ihm können Sie eine warme Mischung aus Lichter Ocker und Weiß vorsichtig auf die Wasserfläche stricheln. Auch für die Spiegelungen weiter zum Horizont hin leistet der Borstenpinsel ausgesprochen gute Dienste.

Die in der Sonne glitzernden Kräuselwellen führen Sie besser mit einem Haarpinsel aus. Mit ihm können Sie kleine gebogene Striche schaffen. Verwenden Sie dafür Weiß, das sie mit wenig Lichter Okker abtönen. Die Pinselstriche sollten leicht und frisch wirken und genau wie die Bewegung des Wassers selbst erscheinen.

Nach derselben Methode werden die Schatten der Kräuselwellen gemalt. Eine Mischung aus Kobaltblau und Umbra gebrannt liefert den richtigen Ton. Vertiefen Sie mit ihr auch die Schatten in den sich brechenden Wellen.

Die Mischung aus Weiß und etwas Ocker ist geradezu wie dafür geschaffen, um mit einem Haarpinsel die hellen Konturlinien der großen Möwe auf der linken Seite zu betonen. George Cherepov malt in dieser Mischung einige helle Möwen in den Mittelgrund, um auf diese Weise eine Verbindung zwischen Himmel und Meer zu schaffen.

Schon in der Farbwahl des Bildes ist die Beziehung zwischen Himmel und Meer angelegt. Kunstvoll verwebt George Cherepov kühle Blau- und Grüntöne mit den subtilen warmen Tönen der Sonne, wo ihr Licht durch die Wolken bricht und sich auf der Wasseroberfläche spiegelt. Die hierbei entstehenden lebendigen Muster schaffen erst die natürlichen Wellenformen. Die Brandung zeigt eine reflektierende Oberfläche – sie nimmt die Farbe der Wolken an.

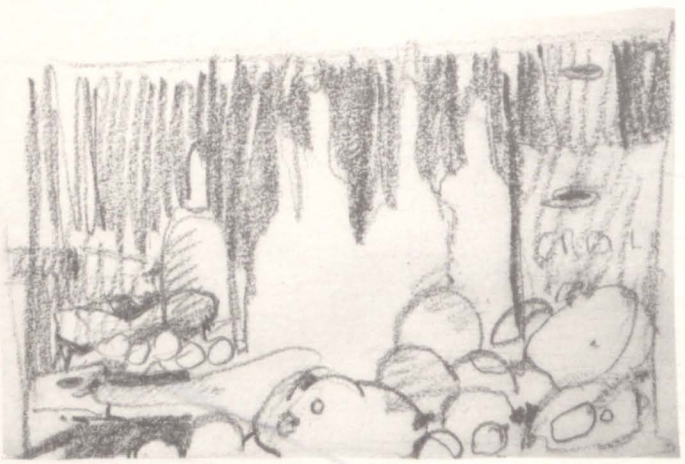
In den lichten Partien unterstützt die dicke Farbe die Wiedergabe der schaumigen Gischt und wirft aufgrund ihres Eigenglanzes kleine glitzernde Lichtpunkte von der Bildfläche zurück.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Malpappe, 28 cm x 35 cm
- eine Reihe großer und kleiner Borstenpinsel sowie einen runden Haarpinsel
- eine Palette mit fünf Farben: Kobaltblau, Lichter Ocker, Chromoxidgrün, Umbra gebrannt und Titanweiß.

Keine Angst vor Gedächtnislücken

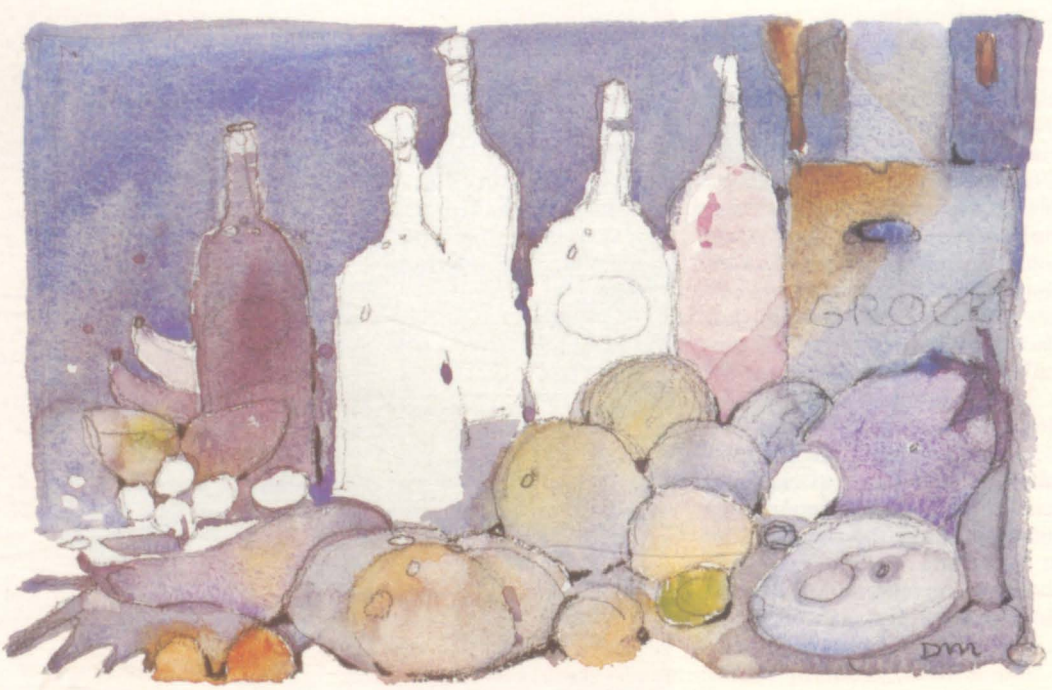
Skizzen können nicht alle nötigen Informationen enthalten. Zum Glück fördert systematisches Arbeiten das Erinnerungsvermögen.

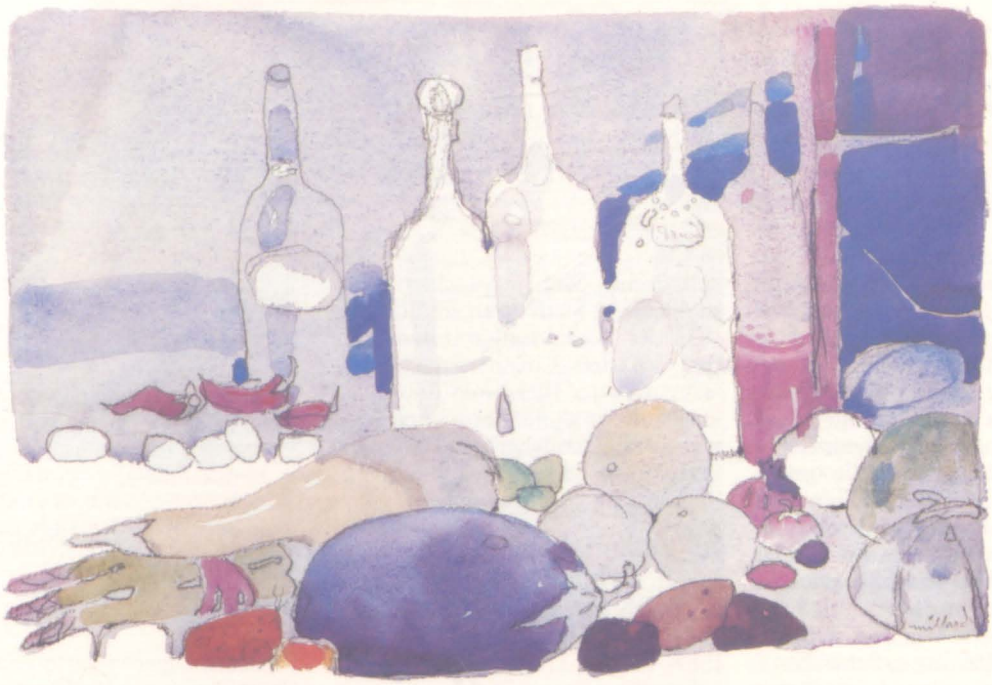


Vielleicht kennen Sie das Gefühl: Sie kehren von einem Ausflug mit einer beachtlichen Sammlung Skizzen zurück und können es kaum erwarten, Ihre Ideen in Bilder umzusetzen. Während Sie jedoch von Ihren Skizzen hellauf begeistert waren, als Sie auf dem Markt das bunte Nebeneinander von Obst und Gemüse zu wirkungsvollen Kompositionsideen fügten, stellen Sie nun auf einmal fest, daß aus Ihren Skizzen wichtige Informationen einfach nicht abzulesen sind. Wie fiel das Licht ein? Sie erinnern sich nur noch undeutlich, daß es die Früchte herrlich glänzen ließ. Und wie steht es um die Farben? Am Bildrand wirkten sie gedämpft, aber mehr Informationen können Sie beim besten Willen nicht mehr aus Ihrem Gedächtnis abrufen.

Vor ein solches Problem sah sich David Millard gestellt, als er von einem Bummel über den Wochenmarkt zurückkehrte. Seine Aquarellserie basiert auf einer mitgebrachten Kohleskizze von Flaschen und Früchten und stellt den Versuch dar, sich Schritt für Schritt an die Situation zu erinnern.

Zunächst fertigte der Künstler eine monochrome tonale Studie,





um die Formen und die Lichtverteilung zu klären. Dann experimentierte er mit wäßrigen Farbaufträgen in Blau-, Pink- und Mauvetönen, zu denen ihn seine Erinnerung an den sonnigen Tag inspirierte.

Stilleben lassen Ihnen besonders viel Freiheiten, wenn Sie aus der Erinnerung arbeiten. Es gibt kaum Einschränkungen in der Anordnung der Gegenstände, und auch bei der Farbgebung können Sie Ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Benutzen auch Sie Ihr Skizzenbuch, um all Ihre Ideen zu Papier zu bringen.

Indem Sie Ihre Versuche, in denen Sie jeweils verschiedene Aspekte durch unterschiedliche Vorgehensweisen betonen, nebeneinanderstellen, werden sich Ihre Erinnerungen zu einem schlüssigen Gesamteindruck zusammenfügen.

Indem David Millard aus einer einzigen Skizze eine ganze Bilderfolge entwickelte, gelang es ihm, nach und nach die Erinnerungen an das zu wecken, was er tatsächlich gesehen hatte. Stark graphische Entwürfe kontrastieren mit Farbkomposition von zarter, gedämpfter Stimmung.

Pulver für den Zeichner

Graphit wird für gewöhnlich in Bleistiftform oder als gepreßter Graphitstab zum Zeichnen benutzt. Dichte, schwarze Flächen und zarte Schatten erzielt man jedoch sehr wirkungsvoll mit Graphitpulver.

Die künstlerische Arbeit mit Graphit in Pulverform ist mehr als eine Spielerei, denn es bereichert die Ausdrucksmöglichkeiten beim Zeichnen ungemein. Sie können es entweder direkt auf das Papier bringen, um es mit dem Finger oder einem Läppchen einzureiben, oder Sie geben es zunächst auf ein mit Terpentin getränktes Tuch oder Watte und tragen es damit auf. Terpentin bindet die Graphitartikel, und Sie erhalten dadurch eine besonders umfangreiche Tonpalette von zarten Grautönen bis zu intensivem Schwarz.

Geeignete Motive

Graphitpulver sollte man am besten für solche Motive einsetzen, die seinem natürlichen Materialcharakter entgegenkommen. Seinem Wesen nach ist es weniger für hochdetaillierte Zeichnungen geeignet; es liefert die besten Ergebnisse, wenn es um flächige Toneffekte geht. Atmosphärische Szenen, Lichtsprenkel und lockere Strukturen sind ideal.

In der Verbindung mit den exakten, scharfen Linien von Graphitstäbchen oder Bleistiften führen die abgestuften Töne des Graphitpulvers zu einer weicheren Bildwirkung und ermöglichen die gefühlvolle Wiedergabe von Atmosphäre.

Spontanes Arbeiten

Durch seine Feinheit haftet der Graphitstaub gut an der Papieroberfläche. Schnelles, spontanes Vorgehen führt zu den eindrucksvollsten Ergebnissen. Es empfiehlt sich, zunächst zu entscheiden, an welchen Stellen dunkle Flächen in Ihrer Zeichnung erscheinen sollen und das Pulver dort direkt aufzutragen.

Wenn es richtig plaziert ist und die gewünschte Dichte hat, sollten Sie das Graphit nicht weiter bearbeiten. Es entsteht sonst leicht ein schmieriger Effekt, und allzuschnell ist der einzigartig zarte und subtile Charakter dieses Mediums zerstört.

Wenn Sie korrigieren möchten, können Sie Stellen, die einen unerwünschten Graphitauftrag erhalten haben, mit einem leicht terpentingetränkten Läppchen ausreiben. Um ein Verwischen zu verhindern, schützen Sie abgeschlossene Partien Ihrer Zeichnung durch zwei- oder dreimaliges Fixieren.

Tip

DREI ARTEN VON GRAPHIT

Graphit gibt es in drei verschiedenen Formen: Als Bleistift in Holz gefaßt, als Graphitstab und als Pulver. Der Bleistift ist uns allen ein alter Bekannter. Die dicken Graphitstäbe sind dagegen weniger gebräuchlich, eignen sich aber ausgezeichnet zum Skizzieren. Ihre grobe Form verhindert eine penible Detailarbeit und begünstigt einen lebendigen, spontanen Ausdruck. Graphitpulver – von den drei Graphitformen die unbekannteste – ist das geeignete Mittel, wenn es um die ganz subtilen Tonvarianten geht, die einer Zeichnung Leben verleihen.

GRAPHITPULVER, RICHTIG AUFS PAPIER GEBRACHT

Um mit Graphitpulver erste Erfahrungen zu sammeln, empfiehlt es sich, zur besseren Kontrolle jeweils nur mit kleinsten Mengen zu arbeiten. Das Graphitpulver läßt sich gut mit einem Palettenmesser oder einem Löffelstiel dosieren. Wenn Sie vorhaben, größere Flächen mit einem Läppchen zu tönen, sollten Sie etwas Graphit in ein kleines Schälchen geben.

Das Graphitpulver fordert zu spontaner Arbeitsweise heraus. Mit zügigen Bewegungen verreiben Sie es auf dem Papier. Sie können zu diesem Zweck ein Läppchen oder ganz einfach die Finger benutzen. Als Zeichengrund eignet sich schweres Zeichenpapier oder stark strukturiertes Papier am besten, weil das Graphitpulver in den feinen Vertiefungen haften bleibt.

Lichter können Sie in die Zeichnung bringen, indem Sie mit einem Kentgummi Graphit wieder entfernen. Es ist einfach, größere Flächen aufzuhellen, wenn Sie mit der Breitseite arbeiten. Scharfe, lineare Details können Sie mit spitz geformten Bruchstücken des Knetgummis herausholen. Aber Vorsicht: Zu starkes Radieren beschädigt die Papieroberfläche.

1

Übung: Träumende Frau

Ian Sidaway zeigt mit seiner Übung, wie man Graphitpulver in einer Zeichnung einsetzt. Zunächst legt er die Umrißlinien und Schraffuren an, dann arbeitet er mit Graphitpulver die Tonflächen weiter aus und gestaltet die Zeichnung auf diese Weise zugleich weich.

1. Die wichtigsten Konturlinien

Das Motiv skizziert der Künstler mit einem 3B-Stift leicht an. Um die Komposition nicht einzuengen, sollte reichlich Umfeld freibleiben. Ian Sidaway hält die Zeichnung ganz einfach und führt die Linien ohne Druck aus, damit spätere Korrekturen keine Probleme bereiten.

Wenn Sie mit der Genauigkeit der Vorzeichnung zufrieden sind, können Sie die Umrisse mit kräftigeren, präzisen Linien nachziehen. Arbeiten Sie dabei möglichst akkurat, um eine gute Grundlage für die folgende Tonzeichnung zu schaffen.

Die Schattenflächen auf Kopf und Gesicht schraffieren Sie angemessen mit lockeren, gleichmäßigen Strichen. Die Längsseite der Bleistiftspitze liefert Ihnen die dazu nötigen breiten, weichen Linien.

2

2. Grautöne hinzufügen

Für die weitere Ausarbeitung der Halbtöne eignet sich ein Graphitstäbchen besser. Es ist dicker als der Bleistift und unterstützt eine freie, expressive Strichführung. Graphitstäbchen lassen sich für eine Reihe verschiedenartiger Striche einsetzen: Sie können sowohl die Seite des Stäbchens benutzen als auch seine geschärfte Spitze und werden damit bald ein Repertoire verschiedener Linienarten und Texturen entwikkeln. Mit der Flachseite der Spitze etwa zeichnet Ridaway den gleichmäßigen Schatten hinter der Frau.

Richtig eingesetzt trägt die Strichrichtung dazu bei, die Form herauszuarbeiten. Deutlich wird das bei den unterschiedlich hellen und dunklen Flächen, aus denen sich das Gesicht zusammensetzt. Betonen Sie die Formen durch gleichmäßige, sinngemäß ausgerichtete Striche, die die Neigung der verschiedenen Ebenen zueinander deutlich machen.

3

WAS SIE BRAUCHEN
- Zeichenpapier 42 cm x 59 cm
- einen 3B-Bleistift
- HB-Graphitstäbchen
- Graphitpulver
- Fixativspray.

3. Lokaltöne andeuten

Auch in einer einfarbigen Zeichnung besteht die Möglichkeit, Farbigkeit zum Ausdruck zu bringen, indem man den Helligkeitswert einer Farbe im entsprechenden Grauwert wiedergibt. Der Lokalton des Unterrocks wird hier als dunkle, einförmige Fläche interpretiert. Übersetzte „Farbtöne" wie dieser sorgen für Kontrast und bringen ein graphisches Element in die Komposition einer Zeichnung.

Um der Fläche zu einer geschlossenen Wirkung zu verhelfen und dennoch die Verteilung von Licht und Schatten deutlich hervorbringen zu können, vereinfacht der Künstler die Rundungen des Körpers. Er arbeitet mit parallelen Strichen, die etwa über ein Drittel der Breite gehen. So schafft er Partien unterschiedlicher Helligkeit, die durch Strichrichtung und Dichte die verkürzte Perspektive, unter der man den Körper der Frau sieht, klar herausbringen. Tiefe Schatten können Sie angemessen durch weitere Schraffurlagen kürzerer Schatten wiedergeben.

Auch hier sollten Sie wieder die Richtung der Striche sehr bewußt einsetzen, um die Formbildung zu unterstützen. Vor allem auf dem Körper der Frau können Sie durch lebendige, in der Richtung wechselnde Schraffuren verhindern, daß der relativ einheitliche Ton des Unterrocks den Körper flach erscheinen läßt.

4

4. Wechselnde Strukturen

Um die Schattentexturen voneinander abzusetzen, sollten Sie versuchen, mit wechselndem Druck und verschiedenen Strichrichtungen zu arbeiten. Den Hintergrundschatten vertiefen Sie wirkungsvoll mit kräftigen Schraffuren, doch als Kontrast dazu sollten Sie die glatte Struktur der Haut und des Unterrocks mit weniger Druck und feineren Strichen zeichnen. Auf die gleiche Weise können Sie auch die dichte und kräftige Textur des Haares hervorheben.

Auf der Außenseite des Arms läßt sich durch lange Abwärtsstriche seine gerundete Form andeuten. Kurze diagonale Striche geben den Schatten wieder, der auf den Arm fällt. Bemühen Sie sich auch hier um einen zarten Strich, damit die Haut ihren weichen Charakter behält.

Die Schatten auf der linken Hand der Frau sind geschickt durch zwei Tonwerte wiedergegeben. Auf diese einfache Art gelingt es dem Künstler, der Hand Struktur zu verleihen, ohne sie überzubetonen.

Der spitze Schatten, den das Knie der Frau wirft, ist ein weiteres Beispiel dafür, wie mit sparsamen Mitteln große Wirkungen erzielt werden können. Er allein genügt, um zu erklären, daß es sich bei der großen weißen, nicht weiter ausgeführten Fläche, auf der die Frau ruht, um ein weiches Polster handeln muß, das auf typische Weise dem Gewicht des Beins nachgibt.

Tip

MEDIUM VON DER TANKSTELLE

Graphitpulver ist für gewöhnlich nicht im Zeichenbedarfshandel erhältlich. Sie können sich auf zweierlei Art behelfen. Entweder stellen Sie sich das Pulver selbst her, indem Sie Graphitminen, die ohne Holzmantelung erhältlich sind, spitzen und den anfallenden „Staub" einsammeln, oder Sie besorgen sich Graphit zum Schmieren von Schlösssern, wie es beispielsweise an Tankstellen oder Autozubehör-Geschäften erhältlich ist.

5

5. Weiche Tonflächen

Um der Zeichnung einen weichen Charakter zu verleihen, verteilen Sie eine Messerspitze Graphitpulver auf den weichen, helleren Schatten und verreiben es so, daß die harten Konturen etwas verwischt werden. Die unscharfen Tonflächen bilden nun einen Kontrast zu den präzisen Linien der Zeichnung. Sie tönen grobere Strukturen ein wenig ab und verleihen den Konturen des Körpers Anmut.

Am sichersten kommen Sie zum Erfolg, wenn Sie mit den hellsten Tönen beginnen und das Graphit sehr sparsam verwenden. Die einfach gehaltenen Schatten können auf drei Tonwerte beschränkt werden – hell, mittelgrau und dunkel – ohne an Ausdruckskraft zu verlieren.

Den langgezogenen, weich auslaufenden Silhouettenschatten auf der Wand legt der Künstler vollständig mit Graphitpulver an.

Um sie den dunkelsten Linien der Zeichnung anzupassen, sollten Sie die dunkelsten Schatten durch winzige Mengen Graphitpulver noch weiter vertiefen.

Mit drei Grauabstufungen und dem Weiß des Papiers werden die Rundungen des Beins abgebildet. Dabei sollten Sie jeden Ton getrennt anlegen und die Verwischungen auf ein Minimum beschränken, damit die Zeichnung ihre Frische und Lebendigkeit behält.

Sprühen Sie zum Abschluß ein wenig Fixativ auf, um das Bild gegen Verschmieren zu schützen.

Zart und texturiert

Das fertige Bild veranschaulicht, wie man durch die Verbindung von Graphitpulver mit den klaren, sicheren Linien der Vorzeichnung eine zarte und dennoch texturreiche Zeichnung schaffen kann. Ein solches Bild läßt zeichnerisches Können und die Fähigkeit zu gefühlvoller Wiedergabe erkennen.

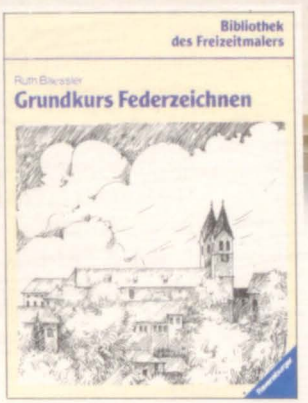
Außerdem ist es ein sehr anschauliches Beispiel, wie insbesondere durch die Schraffur die Darstellung ihre ureigene Plastizität erhält und die einzelne Linie ihren Eigenwert verliert. Zwar wird die Schraffur aus den Linien gewonnen, ihre Aussagekraft liegt jedoch in der flächig gestalteten Gegenüberstellung von Hell- und Dunkelwerten. So können Sie eine stufenlose Hell-Dunkelskala herstellen. Auffällig ist die sorgfältige Strichführung, die in dieser Zeichnung flächenfüllend ist. Wie Sie sehen, sind diese Schraffuren auch mit dem Graphitstäbchen möglich.

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Suchen Sie sachkundige Informationen zu den vielfältigsten Mal- und Zeichentechniken? Da sind Sie bei uns richtig. Die Ravensburger® Bibliothek des Freizeitmalers ist eine Buchreihe, die aus zaghaften Anfängern wahre Meister macht.

Friedrich Salzmann
Grundkurs Pastellmalerei
Was der Anfänger über die richtige Handhabung der Arbeitsmaterialien, über eine sinnvolle Auswahl von Kreiden, über die Wirkung des Malgrunds oder den sachgemäßen Einsatz von Arbeitstechniken wissen sollte, erfährt er hier.
80 Seiten
ISBN 3-473-48226-9
DM 22,—

Friedrich Salzmann
Landschaften in Pastell
Anregungen und Anleitungen für die Gestaltung vielfältiger Landschaftsmotive.
80 Seiten
ISBN 3-473-48239-0
DM 22,—



Ruth Baessler
Grundkurs Federzeichnen
Material, Techniken, Anwendungsbeispiele.
An 19 Motiven die für die Federzeichnung typisch sind, kann man den Aufbau einer Zeichnung genau verfolgen und die einzelnen Stadien schrittweise nachvollziehen.
80 Seiten
ISBN 3-473-48224-2
DM 22,—

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 28

Die Technik, kleine, verschiedenfarbige Farbflächen so geschickt nebeneinander zu setzen, daß sie im Auge des Betrachters zu einer neuen Farbwirkung verschmelzen, lernen Sie in unserer Übung in **ÖLMALEREI** kennen. Die sonnendurchflutete Landschaft, die der Künstler Lee Seebach als Motiv wählte, birgt viele Farbideen.
Wie Sie Ihren Arbeiten Ihre eigene Handschrift verleihen können, erfahren Sie in **ZEICHENTECHNIKEN.** Zunächst geht es um das gekonnte Einfangen von Rhythmen und Bewegungen mit Bleistift, Kohle und Filzstift.

Wolken sind ein dankbares Motiv für ein **AQUARELL.** Transparente Farbaufträge wirken auf weißem Papier beinahe wie Sonnenlicht, das durch Wolkenschichten hervorscheint. Sie werden überrascht sein, auf welch wirkungsvolle Weise Sie mit einem Schwamm und einem Wattestäbchen einem Himmel zu noch mehr Luftigkeit verhelfen können.
FILZSTIFTE bieten sich geradezu an, um mit Ihnen Linien und Tonflächen zu kombinieren. Harry Borgman erweitert die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Mediums in unserer Übung durch die Auskratztechnik.
SKIZZEN UND STUDIEN sind auch für den Tiermaler das ideale Übungsfeld. Der Ornithologe Charles Tunnicliffe öffnet für Sie sein Skizzenbuch. Experimente mit Collagen stellen wir Ihnen **IM ATELIER** als Anregung vor.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 28

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 28

ZEICHENTECHNIKEN	
Gefühl für Bewegung	757
IM ATELIER	
Wer wagt, gewinnt	762
AQUARELL	
Wolkenbilder	764
Formationen von Wolken	766
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die Stimme eines Bildes	768
ÖLMALEREI	
Sieg nach Punkten	770
Pinselstrichtechnik	772
Übung: Sonniger Hang	774
SKIZZEN UND STUDIEN	
Gefiederte Freunde	776
FILZSTIFTE	
Linie und Ton	778
Übung: Afrikanische Frauen	779
SEHEN UND VERSTEHEN	
Ausdruck durch Vereinfachung	782
MATERIALKUNDE	
Aquarellfarben	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

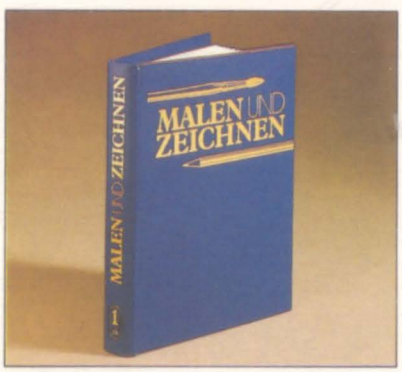
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 762, 763 Lawrence C. Goldsmith; 757, 760 Robert Kaupelis; 758, 759 David Millard; 761 Robert Beverly Hale; 765 Ferdinand Petrie, John Shaw; 766, 767 Zoltan Szabo; 768, 769 Hereward Lester Cooke; 770 Bernard Dunstan; 771 Foster Caddell; 773, 774, 775 Elizabeth Leonard; 776, 777 C. F. Tunnicliffe; 778–781 Harry Borgman; 783 Ferdinand Petrie; 784 David Friend.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Gefühl für Bewegung

Beim gestischen Zeichnen sollen der Rhythmus und die Bewegung des Motivs in den Vordergrund treten. Die Feinheit der Sinne wird hier besonders angesprochen.

Das gestische Zeichnen, es wird auch Ausdruckszeichnen genannt, steht in starkem Gegensatz zum Konturenzeichnen. Beim Konturenzeichnen achtet man auf jede Einzelheit, zeichnet in einfachen, präzisen Linien und gibt so den ganzen Gegenstand wieder. Beim Ausdruckszeichnen jedoch geht es nicht um die geometrische Form eines Motivs, sondern um seine rhythmische Struktur. Die fließenden Linien beinhalten zum einen den Ausdruck der Bewegung und der Gebärde und zum anderen aber auch die Empfindung des Zeichners beim schnellen Erfassen des Motivs.

Für eine gestische Zeichnung bieten sich weiche, geschmeidige Zeichenstifte an, wie z. B. Kohle, weiche Bleistifte oder Filzstifte. Beim Zeichnen sollten Sie mit Ihrer ganzen Persönlichkeit auf den Gegenstand eingehen. Unterbrechen Sie den Zeichenfluß nicht, um Formen oder Konturen zu präzisieren, sondern lassen Sie den Stift frei über

„Tanzende Figur" von Jacopo da Pontormo, Rötel.

Metropolitan Museum of Art, Stiftung Cornelius Vanderbilt

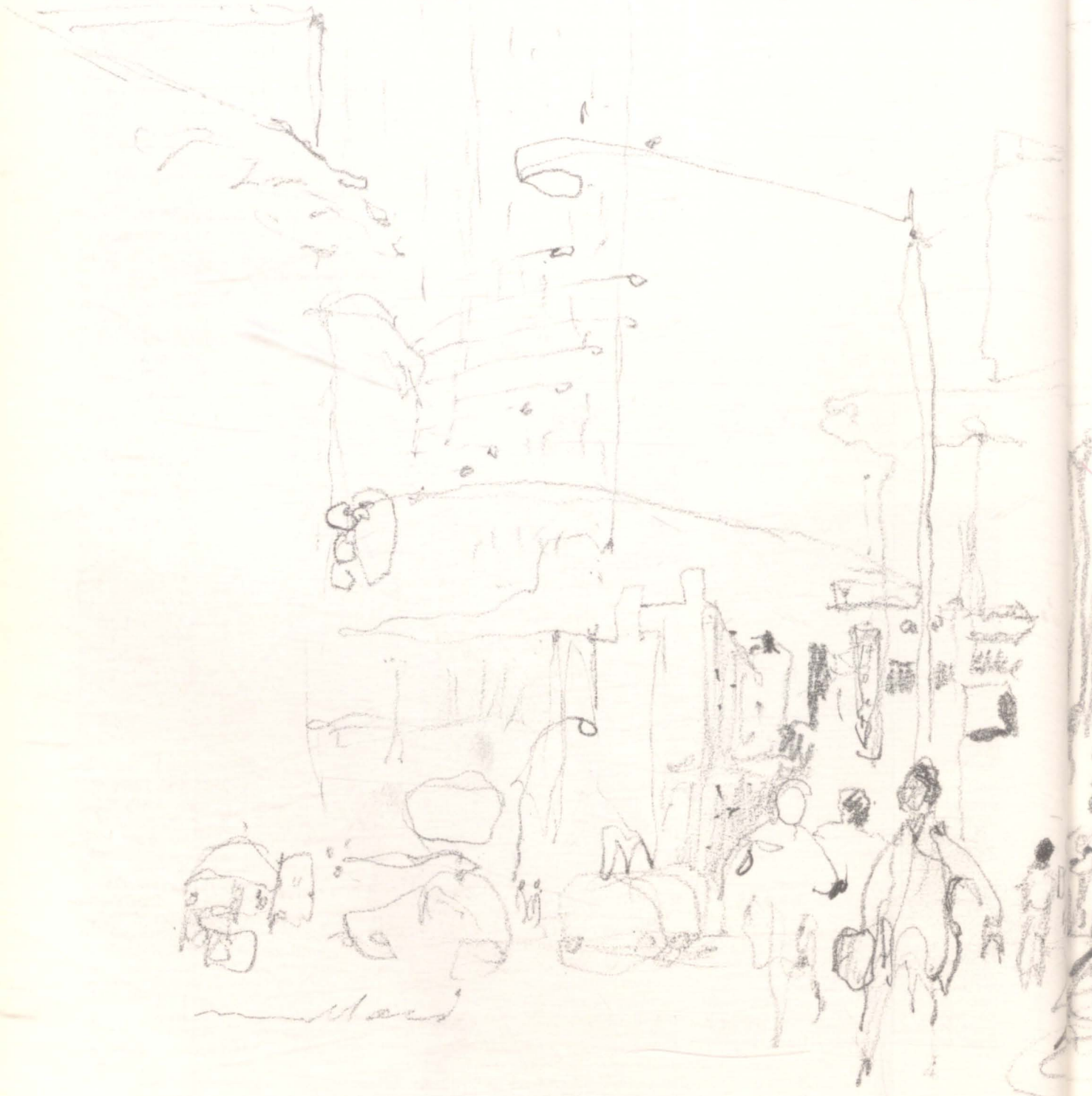
das Papier gleiten; folgen Sie der Bewegung und den Formen des Motivs – so wie ein Tänzer der Musik.

Tanzende Linien

Nicht der Gegenstand selbst wird gezeichnet, sondern seine rhythmische Struktur: etwa der Elan eines Körpers, die Ausstrahlung einer Person, aber auch die Kraft, die Wolken dahinfegen läßt.

Wenn Sie Figuren zeichnen wollen, sollten Sie dafür sorgen, daß sie nicht starr und unnatürlich aussehen. Möglichst locker und flüssig gemalte Striche wirken am besten. So vermitteln Sie ein Gefühl von Bewegung und Anmut.

Als weiteres Stilmittel können Sie die Gestik, Mimik und Körperhaltung der Person, die Sie zeichnen, auch übertreiben. In der Zeichnung der Tänzerin von da Pontormo kommt in bestechender Weise die Bewegung zum Ausdruck. Der Künstler läßt seine Kreidestriche den Körperteilen der Figur folgen,



umfährt sie, geht in sie hinein. Die wirbelnden, rhythmischen Linien scheinen fast aus dem Blatt herauszutanzen. Einige Linien zeichnet da Pontormo immer wieder aufs Neue, um die fließenden Bewegungen nachzuvollziehen.

Schnell ausgeführte Ausdruckszeichnungen sind sehr gut dazu geeignet, Kompositionsideen festzuhalten. Beginnen Sie zuerst mit zarten, suchenden Linien, um die ungefähre Komposition festzulegen, und verstärken Sie nach und nach die wichtig erscheinenden Linien mit kräftigen Strichen.

Bewegte Struktur

Jedes Ding hat eine gewisse Eigendynamik. Ein Blumenstrauß zum Beispiel bewegt sich zwar nicht, jedoch tasten die Augen schnell die Formen ab und sehen Zickzacklinien, Rundungen oder gerade Linien. Auf diese Weise vermittelt uns der Strauß eben doch den Eindruck von bewegter Struktur. Ziel der Ausdruckszeichnung ist es, diese Dynamik einzufangen.

In seinen Skizzen zeigt uns David Millard, wie er mit ausdrucksstarken Strichen die Hektik einer Großstadtstraße sah. Mit schnell gekritzelten Linien deutete er die eiligen Bewegungen der Menschen an. Die ausladenden, locker gezogenen Linien vermitteln den Eindruck von hoch in den Himmel ragenden Gebäuden. Andererseits verdeutlicht die Vitalität der Skizze aber auch die Verbundenheit des Malers mit seinem Motiv.

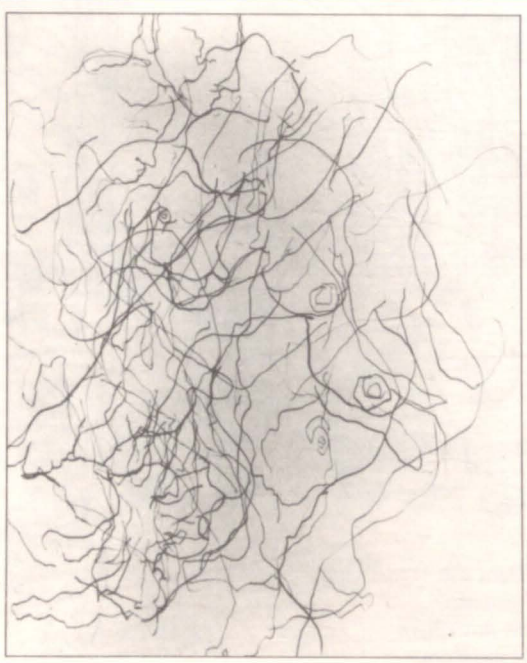
Weil Ausdruckszeichnungen unfertig aussehen, werden sie oftmals als einfache Kritzeleien abgewertet. Die für sie typische Spontanität zu erreichen, ist jedoch nicht einfach, denn Ihr Stift muß der Wahrnehmung Ihres Auges folgen. Und das erfordert eine gute Koordination von Auge und Hand.

Schauen Sie beim Zeichnen mehr auf das Motiv und nicht so sehr auf das Blatt. So wird es Ihnen gelingen, das Wesentliche zu erfassen.

In diesen beiden Skizzen fängt David Millard die Bewegung einer Großstadtstraße mit gekritzelten, ausdrucksvollen Strichen ein. Versuchen Sie mit einem geschmeidigen Stift eine ähnliche Skizze in höchstens fünf Minuten zu erstellen.

Metropolitan Museum of Art, Sammlung Elisha Whittelsey

„Drei Nymphen und ein Jüngling" von Jean Baptiste Camille Corot. In seiner Studie probiert der Künstler, die Dynamik der Figuren in ein halbkreisförmiges Format einzupassen.



Zeichnung von Barbara Polny

ZUM WESENTLICHEN VORTASTEN

Ausdruckszeichnen ähnelt ein wenig den Fingerübungen eines Pianisten. Unsere Ratschläge sollen Ihnen beim Auflockern helfen und Ihnen mehr Selbstvertrauen beim Zeichnen geben. Bitten Sie einen Freund oder Verwandten, für Sie Modell zu stehen und alle zwei Minuten eine andere Körperhaltung einzunehmen. Auch wenn es Ihnen zu schnell vorkommt, es zwingt Sie in jedem Fall, sich auf das Wesentliche einer Haltung zu beschränken, und führt Sie zu einer stärkeren Aussage. Nach einiger Übung sollten Sie in der Lage sein, eine Pose innerhalb von zehn Sekunden zu skizzieren.

Wenn Sie sich sicher fühlen, bitten Sie Ihr Modell, daß es seine Haltung allmählich und fließend verändert. Konzentrieren Sie sich auf bestimmte Aspekte einer Körperhaltung oder Geste – und setzen Sie eine Zeichnung über die andere. Ihr Blatt wird bald interessante Bewegungsspuren zeigen, wie die Zeichnung von Barbara Polny. Arbeiten Sie am besten mit Kohle oder einem sehr weichen Bleistift auf Layoutpapier.

Rechts: „Madonna und Kind" und andere Studien von Leonardo da Vinci, Feder und Tinte, 41 cm x 29 cm. Mit schnellen, ausdrucksvollen Linien ließ der Künstler Formen aus Bewegungen wachsen.

Königliche Bibliothek, Windsor. Abdruck m. frdl. Gen. Ihrer Majestät, Königin Elisabeth II.

Wer wagt, gewinnt

Wenn Bilder beginnen, allzu routiniert auszusehen, suchen sich viele Künstler neue Anregungen, indem sie sich unverbrauchten Techniken zuwenden.

Als Raymond Saunders sein Bild „1, 2, 3, 4, 5, 6" in Angriff nahm, kam es ihm darauf an, mehr Dynamik und Ausdruckskraft für seine Arbeiten zu gewinnen. „Die traditionellen Techniken erschienen mir wie eine Sackgasse," erklärt der Künstler. „Ein paar numerierte Kontrollabschnitte waren mir in die Hände gefallen, und ich beschloß, irgendetwas mit ihnen anzufangen. Ich griff zu Bleistift und Wasserfarben und malte ohne viel Überlegung los, spontan, wie Kinder kritzeln. Bald begann sich aus dem Durcheinander eine Gestaltungsidee abzuleiten – ganz wie von selbst. Die Formen schienen mir etwas von der Vitalität einer Großstadt zu haben, von Graffiti bemalten Wänden und von pulsierendem Straßenverkehr.

Die Kontrollabschnitte bildeten nun durch ihre maschinelle Exaktheit einen guten Gegensatz. Darum klebte ich sie als Kontrast ein. Ich frage mich, warum sich nicht mehr Maler von Zeit zu Zeit an eine freie Collagetechnik wagen. Ich würde empfehlen, einen Ausschnitt, etwa aus einem Photo, als Kernstück zu

„1, 2, 3, 4, 5, 6," von Raymond Saunders, 31 cm x 37 cm.

M. frdl. Gen. Terry Dintenfass Gallery, New York.

Photo: Tom Dunham

verwenden, und zu versuchen, darumherum ein lyrisch-abstraktes Gemälde aufzubauen. Das Gefühl neuer bildnerischer Freiheit kann anregend auf Ihre ganze Arbeit wirken."

Einen anderen Weg ging Alex Minewski. „Wenn man dazu neigt, sich in den Details zu verlieren, ist ein dicker Pinsel das Allheilmittel. Bei ‚Sitzende Figur' beschränkte ich mich außerdem auf nur fünf Farben, um mich zu zwingen, klare, eindringliche Zeichen zu setzen. Ein einziger, rascher Pinselstrich mußte für das Auge genügen, zwei weitere bilden den Mund. Mein Werkzeug lehrte mich, erneut Klarheit für meine Arbeit zu finden."

„Sitzende Figur" von Alex Minewski, 30 cm x 22 cm.

Wolkenbilder

Mit transparenten Aquarellfarben können Sie wunderbare, natürlich wirkende Himmel und Wolken erzielen.

Wolken sind als Motiv faszinierend, weil sie sich fortwährend verändern. Allerdings schreckt diese Tatsache viele Menschen auch ab, den wolkigen Himmel überhaupt zu malen. Schade, denn gerade ein so spontan und frisch wirkendes Medium wie die Aquarellmalerei ermöglicht es dem Künstler, flüchtige Augenblikke wirkungsvoll darzustellen. Vor allem kommt es darauf an, nicht übertrieben genau vorzugehen. Versuchen Sie, den Gesamteindruck einer Wolkenformation wiederzugeben, und nicht, jede Wolke einzeln zu malen. Die Hauptsache ist, daß es Ihnen gelingt, die Stimmung des Himmels einzufangen.

Improvisieren

Wolken sind von Natur aus unbeständig. Deshalb sollten Sie spontane Maltechniken einsetzen, die Ihnen genügend Raum zur Improvisation lassen: Experimentieren Sie mit Verwaschungen, lassen Sie die Farben ineinander verlaufen, oder lenken Sie den Farbverlauf in eine bestimmte Richtung, indem Sie das Papier hin- und herbewegen.

Solange der Farbauftrag naß ist, haben Sie es in der Hand, fast spielerisch die gewünschte Wirkung zu erzielen. Es ist möglich, einzelne Wolkenpartien aufzuhellen und Konturen abzuschwächen, indem Sie mit einem feuchten Schwamm oder einem saugfähigen Papiertuch etwas von der Farbe wegnehmen. Nutzen Sie auch den Zufall, der der fließenden Maltechnik innewohnt. Er trägt dazu bei, wunderschöne und oftmals regelrecht überraschende Wirkungen zu erzielen.

Naß-in-naß

Weil Farbaufträge auf nassem Papier sehr leicht ineinander verlaufen, eignen sie sich besonders gut zur Darstellung eines diesigen oder regnerischen Himmels. Zart verschwommene, dunstige Effekte erzielen Sie, indem Sie nasse Farbe auf angefeuchtetes Papier oder einen noch feuchten Farbauftrag geben. Scheuen Sie nicht davor zurück, recht dickflüssige Farbe zu verwenden, weil die feuchte Oberfläche die Farbe automatisch verdünnt, und widerstehen Sie der Versuchung, zu sehr in das Bild einzugreifen. Beschränken Sie sich darauf zu beobachten, wie sich die Farben verteilen und ausbreiten. Zuviel Arbeit mit dem Pinsel führt nur zu einem Transparenzverlust.

WOLKENFARBEN

Mischen Sie warme und kalte Farben für Wolken. Experimentieren Sie einmal mit folgenden Ausgangsfarben:
Dunkle Wolken: Ultramarin, Siena gebrannt, Cölinblau, Lichter Ocker, Lampenschwarz, Hellrot und Neutraltinte.
Helle Wolken: Ultramarin, Cölinblau, Krapplack hell und Lichter Ocker.
Wolken bei einem Sonnenuntergang: Indischgelb, Krapplack hell, Kadmiumorange, Kadmiumrot, Echtviolett, Cölinblau und Ultramarin.
Notieren Sie sich gelungene Mischungen, und arbeiten Sie in Ihren Bildern von Hell nach Dunkel. Um den Himmel luftig zu halten, legt man nie mehr als drei Farbaufträge in Schichten übereinander.

Einfache Hilfsmittel

Selbstverständlich kann man auf den geschickten und geübten Einsatz des Pinsels nicht vollkommen verzichten, doch es gibt einfache Hilfsmittel, die sich zu einer spontanen Malweise besser eignen. Für seinen regnerischen Himmel benutzte

MALTECHNIKEN ZUR DARSTELLUNG VON WOLKEN

Für zart verschwommene Wolken eignet sich die Naß-in-naß-Technik, bei der das Papier zunächst mit Wasser angefeuchtet wird. Danach wird recht dickflüssige Farbe großflächig aufgetragen.

Helle Partien in einer dunklen Wolke erzielt man, indem man vorsichtig einen kleinen, etwas feuchten Schwamm auf die noch nasse Farbe drückt. Ein Naturschwamm ist besonders gut geeignet.

Ein nützliches Hilfsmittel für Ihre Aquarellgemälde ist ein angefeuchtetes Wattestäbchen. Es eignet sich hervorragend zum Abschwächen harter Wolkenkonturen oder der Linie des Horizontes.

John Suett

Studie eines regnerischen Himmels von Ferdinand Petrie. Dunkle und helle Töne schaffen räumliche Tiefe.

Ferdinand Petrie beispielsweise einen weichen Radiergummi, um die hellen Sonnenstrahlen zwischen den Wolken hervorbrechen zu lassen. Radieren Sie jedoch stets sehr vorsichtig und erst, wenn die Farbe vollkommen trocken ist.

Perspektive

Schon so manches vielversprechende Landschaftsbild wurde zu keinem guten Ende gebracht, weil bei der Darstellung des Himmels die Perspektive nicht genügend Beachtung fand. Damit Sie den Eindruck von Tiefe und Raum erzielen, sollten Sie sich den Himmel wie eine Kuppel vorstellen. Je weiter die Wolken am fernen Horizont stehen, desto kleiner, kompakter zusammengerückt und verschwommener wirken sie auf den Betrachter.

Berücksichtigen Sie die atmosphärische Wirkung des Lichts, durch die sich die Farben von weit entfernten Objekten verändern. Am Horizont werden die Wolken oft etwas heller und nehmen sehr subtile Farbtönungen an, etwa einen blassen Lavendelton.

Das Bild des Künstlers Ferdinand Petrie vermittelt einen starken räumlichen Eindruck. Die Berge werden blasser und verschwommener, je weiter sie in der Ferne liegen. Diese Luftperspektive findet ihre Entsprechung in der farbigen Gestaltung der Wolken. Die Darstellung des Himmels beginnt der Künstler mit verschiedenen Mischungen aus Cölinblau, Siena gebrannt, Paynesgrau und Ultramarin, die er naß-in-naß auf das feuchte Papier aufträgt. Dabei setzt er die dunkelsten Wolken des Vordergrunds als Gegengewicht zu den tiefschwarzen Hügeln an den oberen Bildrand.

Die hellsten Wolken entstehen, indem Petrie mit einem Schwamm vorsichtig Farbe vom Papier nimmt. Wenn das Bild vollkommen trocken ist und Sie mit einem weichen Radiergummi noch einige Sonnenstrahlen andeuten möchten, sollten Sie sie wie Petrie bis in die Landschaft hineinscheinen lassen.

Formationen von Wolken

Zoltan Szabos Studien verdeutlichen, wie die vier wichtigsten Wolkentypen vereinfacht dargestellt werden können.

Kumuluswolken haben große aufgeblähte Formen, oben wogend und weiß, unten flacher und dunkler. Obwohl sie auf den ersten Blick weiß erscheinen, enthalten sie viele Farbnuancen. Die Farbe der oberen Wolkenpartien kann zwischen reinem Weiß bis hin zu cremefarbenen Tönungen oder einem blassen Rosa variieren. Ihre Schatten enthalten andeutungsweise blaue, rote und gelbe Elemente. Sie betonen die rundlichen Formen, wenn Sie warme Töne mit kalten kontrastieren.

Zirruswolken sehen aus wie schmale, federartige Streifen. Kurz bevor der Himmel vollkommen trocken ist, nimmt man einen feuchten Pinsel und geht mit lebhaften Bewegungen in die Farbe; dadurch werden die Pigmente angelöst, und es entstehen helle Streifen.

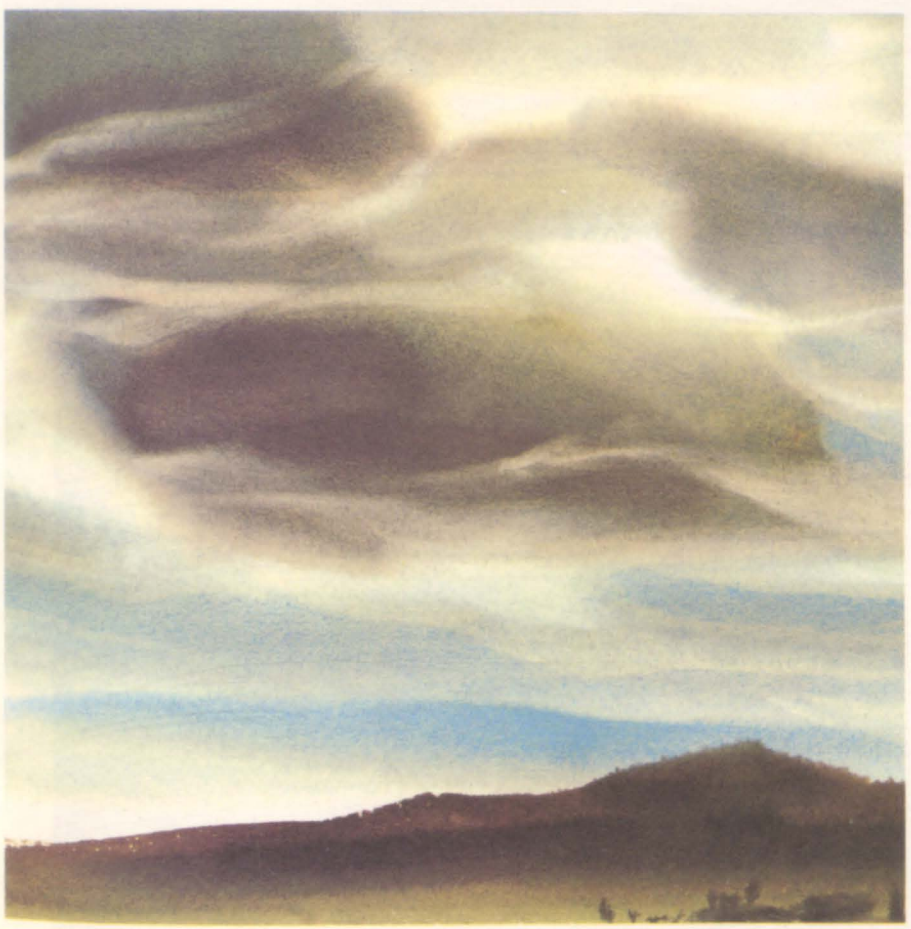
Sturmwolken sind die dramatischsten Formationen. Mischen Sie warme und kalte Grautöne aus Siena gebrannt, Lichter Ocker, Ultramarin und Krapplack dunkel, und deuten Sie die Wolkenmassen mit kraftvollen Pinselstrichen an.

Zirrostratuswolken bestehen aus länglichen, bänderartigen Formationen, die fast parallel verlaufen. Wählen Sie zum Horizont hin einen blasseren Farbton, und verringern Sie nach und nach den Abstand zwischen den Wolken.

Kumuluswolken deutet man am besten mit zügigen Pinselstrichen an. Bei dieser Studie wurde der Himmel mit einer Mischung aus Ultramarin und Kobaltblau gemalt. Einige weiße Partien für die flaumig weichen oberen Wolkenbereiche blieben dabei ausgespart. Am unteren Teil des Himmels deutete Petrie mit etwas Siena natur die diesige Bewölkung in der Ferne an. Für die unteren dunklen Wolkenpartien verwandte der Maler Mischungen aus Siena gebrannt und Ultramarin. Mit einem feuchten Schwamm wusch er schließlich die oberen, leicht ausgefransten Wolkenbänder heraus.

Die Zirruswolken malte Petrie mit Siena natur, Siena gebrannt und Kobaltblau. Mit schwungvollen Pinselstrichen brachte er die Farben auf das angefeuchtete Papier auf.

Für die Zirrostratuswolken feuchtete der Künstler zunächst das Papier an, um dann mit zügigen Pinselstrichen Cölinblau, Ultramarin und etwas Siena natur aufzutragen. Nehmen Sie einen Flachpinsel Nr. 6, und lassen Sie zwischen den Pinselstrichen so viel Platz, daß die Farben vollkommen ineinander verlaufen.



Diese dramatischen Sturmwolken malte Petrie mit Ultramarin, Siena gebrannt und Siena natur auf feuchtem Papier. Einige weiße Partien sparte er aus. Unvermischtes Cölinblau bedeckt die Partien unterhalb der dunklen Wolken und deutet den hellen, klaren Himmel in der Ferne an.

Die Stimme eines Bildes

Nicolaus Poussins Gemälde enthalten oft Symbole. Doch auch die genau eingesetzte Komposition und die Anordnung von Licht und Schatten tragen zur Aussage seiner Bilder bei.

So, wie ein Redner durch einen überzeugenden Vortrag, möchten auch viele Maler mit ihren Gemälden etwas ganz Bestimmtes aussagen. Allerdings hat die visuelle Sprache ihre spezifische Eigenart, eine Geschichte zu erzählen. Textstellen werden durch Gesten oder eine veränderte Stimmlage besonders betont. Der Maler dagegen kann sich durch die Anordnung der Kompositionselemente in seinem Gemälde verständlich machen. Seine Ausdrucksmöglichkeiten liegen in der Form, in den Hell- und Dunkelwerten, bei der Verteilung von Licht und Schatten, in der Linienführung und bei der Farbgebung.

Poussins „Heilige Familie auf den Stufen" ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie ein kunstvoll ausgearbeitetes Gemälde in seiner Aussage einfach und klar sein kann. Poussin liebte die Symbolik, aber er verstand es auch, sie in der Komposition auf solide Füße zu stellen. Um sie in seinem Sinne zu nutzen, legte er für die Anordnung der Personen eine Pyramide zugrunde und erreichte gleich zwei wichtige Dinge: Die zentrale Form weist himmelwärts und verweist so auf das Göttliche – zum anderen erzeugt sie eine Atmosphäre von Frieden und Stabilität. Dieser Eindruck wird durch die starken horizontalen Linien der Stufe im Vordergrund noch betont; sie gibt der Pyramide ein solides Fundament.

Sinnbildliche Schatten

Die Augenhöhe des Betrachters liegt in Höhe dieser ersten Stufe, so daß der Blick fast zwangsläufig auf die beiden wichtigsten Figuren, Maria mit dem Kinde, gelenkt wird. Die Bildführung verstärkte Poussin noch, indem er das Gewand der Madonna in der intensivsten Farbe erscheinen ließ.

Auf der linken Seite des Bildes sitzen die Heilige Elisabeth und Johannes der Täufer als Kind. Ihre aufwärtsschauenden Gesichter liegen zum Teil im Schatten, doch das Licht, das auf ihre Körper fällt, ist als Hinweis zu verstehen, daß sie den rechten Glauben finden werden.

Auf die in Augenhöhe liegende Horizontlinie stellte Poussin drei Gegenstände, die den Bezug zur materiellen Welt des Betrachters herstellen sollen. Der mit Äpfeln gefüllte Korb verkörpert Reichtum. Denkt man sich die Linie vom Korb zur Spitze der pyramidenförmigen Personenanordnung, so liegt auf ihr die Hand des kleinen Johannes mit einem Apfel darin. Durch die kompositorische Ordnung wird aus dem profanen Apfel eine Opfergabe an das Jesuskind.

Rechts im Bild sitzt Joseph. Es sieht so aus, als ob das Geschehen an seiner Seite ihn nicht interessiert. Unbeteiligt sitzt er mit dem Rücken zur Gruppe. Er verschwindet fast im Schatten und ist offensichtlich mit einem Zirkel beschäftigt. Die Symbolik kennzeichnet die materielle Tätigkeit des Mannes. Seine Haltung und sein Platz im Schatten setzen ihn von Maria und dem Kind ab. Durch diesen Gegensatz zu Maria mit dem Kinde im Bildzentrum betonte Poussin jedoch deren Erhebung über die materielle Welt. Die Bildkomposition klärt so die Beziehung zwischen den Personen.

„Die Heilige Familie auf den Stufen", von Nicolaus Poussin, 1648, Öl auf Leinwand, 69 cm x 98 cm.

National Gallery of Art, Washington D.C., Sammlung Samuel H. Kress

Sieg nach Punkten

Das geschickte Nebeneinandersetzen kleiner Farbflächen ist eine Methode des optischen Mischens, die gerade in der Ölmalerei viele Vorteile bietet.

Bei Bildern, die aus unzähligen kleinen Farbflächen komponiert sind, denkt man unwillkürlich an die Künstler des Impressionismus. Sie waren die ersten, die diese Methode im vollen Umfang ausprobierten und sich ihre Wirkung zu Nutze machten. Das flirrende, leuchtende Nebeneinander der vielen Farbpunkte schien den Malern phantastisch geeignet zu sein, die flimmernde Helle des Sonnenlichts in der freien Natur wiederzugeben.

Das eigentlich Schwierige an dieser Malweise ist weniger die technische Seite als die sorgfältige Beobachtung des Motivs: Beim Malen in der freien Natur muß man sehr lange und genau hinschauen, bis man sieht, wie das Licht die Lokalfarben verändert, und bis man die Vielzahl unterschiedlicher Farbtöne entdeckt, die die eigentliche Farbwirkung ausmachen.

Aufgabe des Malers ist es nun, die verschiedenen Farbtöne als kleine Farbtupfer auf die Leinwand zu übertragen. Je weiter Sie mit Ihrem Werk voranschreiten, desto mehr werden sich die Tupfer zu größeren Farbflächen verbinden und die Formen herauskristallisieren.

PEINTURE A L'ESSENCE

„Peinture à l'essence" ist der technische Begriff für das Malen mit Farbe, der man zuvor einen Großteil des Öls entzogen hat. Vor allem von den meisten impressionistischen Malern weiß man, daß sie die Farbe in dieser festen Konsistenz anwandten, damit die kurzen, farbigen Striche nicht miteinander verlaufen konnten.

M. frdl. Gen. Ashmolean Museum, Oxford

„Bedfork Park, The Old Bath Road" von Camille Pissarro, Öl auf Leinwand, 54 cm x 65 cm. Bei diesem unvollendeten Werk wird deutlich, wie Pissarro mit hunderten von kurzen Strichen das Bild aufgebaut hat. Die lockeren Striche, die in der unteren Bildhälfte noch deutlich zu sehen sind, wurden oben im Gemälde bereits überarbeitet.

M. frdl. Gen. William E. Snyder

Es ist besonders wichtig, mit Farbe ziemlich fester Konsistenz zu arbeiten, die so wenig Öl wie möglich enthält. Zum einen trocknen die Farben schneller, und Sie brauchen nicht so lange zu warten, bis Sie die nächsten Schichten darüber legen können. Zum anderen bleibt jeder Farbstrich dort, wo Sie ihn gesetzt haben. Wenn die Farbe nicht fest genug ist, verwischen sich die Striche beim Übermalen, und das beabsichtigte Nebeneinander der Farbpunkte geht verloren.

Trockene Farbe

Am besten drücken Sie die Farbe aus der Tube auf ein Stück Löschpapier, damit möglichst viel Öl aufgesaugt wird, und verdünnen sie dann mit wenig Terpentin.

Wenn Sie das erste Mal mit so vorbereiteter Farbe arbeiten, werden Sie bemerken, daß die Pinselstriche nicht mehr fließen oder sich miteinander vermischen – jeder Strich bleibt als Strich zu erkennen.

Es ist ratsam, zunächst die ganze Bildfläche mit einer ersten Schicht Striche in passenden Farben anzulegen. Über sie wird eine zweite und eventuell teilweise eine dritte Schicht gemalt, wobei die Farben einander angepaßt, verändert oder durch neue Farbflecken ergänzt werden.

Achten Sie aber auch darauf, daß Sie nicht zu viele Schichten übereinander malen: Wenn der Farbauftrag zu dick ist, geht die besondere malerische Anmutung dieser Technik verloren.

„Herbstmosaik" von Foster Caddell, Öl auf Leinwand, 61 cm x 76 cm. Für das Licht des „gelben" Grases wählte der Künstler eine Kombination aus hellem Rot, Blau, Gelb und Grün.

POINTILLISMUS

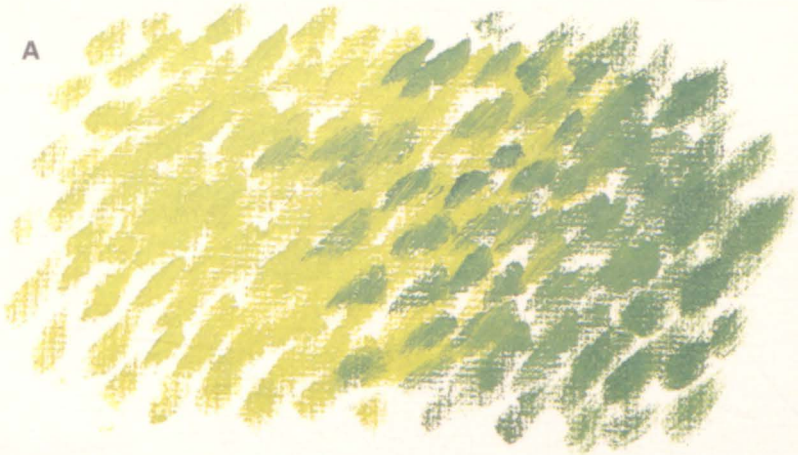
Pointillismus ist die wahrscheinlich stilisierteste Form der Malerei mit kleinen Farbpunkten. Die Maler des Neo-Impressionismus, wie z. B. Seurat, Signac oder Pissarro, überließen in der Gestaltung nichts dem Zufall. In geduldiger Arbeit wurden kleine Pinseltupfer aufgetragen, die sich erst im Auge des Betrachters vermischen. Das Ergebnis waren Bilder, die das flirrende Sonnenlicht in vibrierender Leuchtkraft wiedergeben.

Pinselstrichtechnik

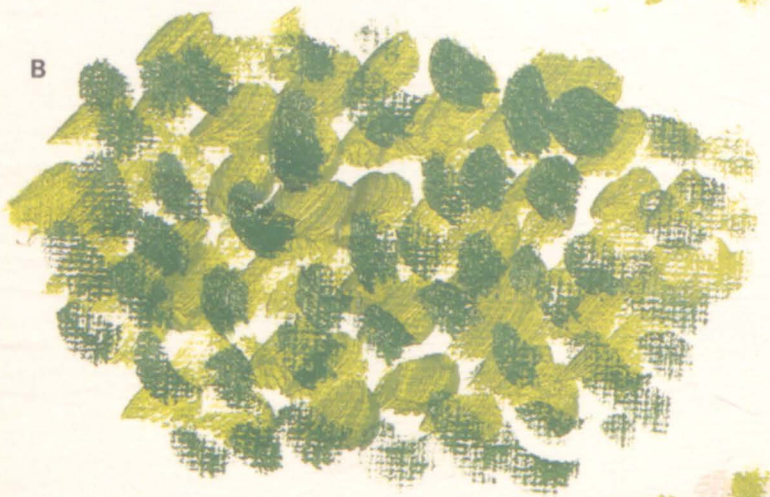
Die vier hier vorgestellten Pinselstrichtechniken sollen Ihnen Anregungen für Ihre eigene Arbeit geben. Falls Sie Ihre Farben verdünnen möchten, nehmen Sie nur Terpentin, damit Sie keine langen Trockenzeiten in Kauf nehmen müssen. Versuchen Sie, die Striche gleichmäßig zu halten.

A. Tragen Sie die Striche regelmäßig in der Richtung auf, die Ihre Hand am wenigsten anstrengt. Wenn die erste Schicht angetrocknet ist, malen Sie in derselben Richtung weitere Striche einer anderen Farbe.

A



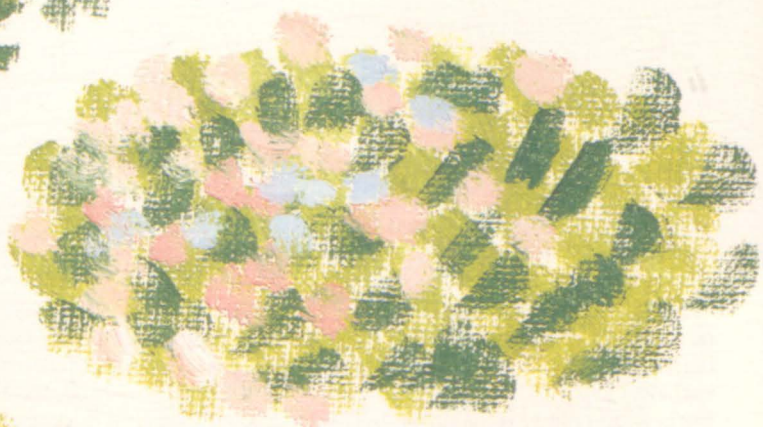
B



B. Legen Sie die erste Schicht wie zuvor an, bei der zweiten setzen Sie jedoch die Striche kreuzweise über die erste.

C. Malen Sie zwei Lagen gekreuzter Striche wie in B, und setzen Sie dann unregelmäßige Striche in verschiedenen Farben auf die noch feuchte Farbe.

C



D

D. Setzen Sie unregelmäßige Striche verschiedener Farben neben- und übereinander. Damit die einzelnen Striche sich nicht vermischen, sollte zuerst die Farbe mit Löschpapier von Öl weitgehend befreit werden.

Derek Chittock, Photo: John Suett

M. frdl. Gen. Grand Central Art Gallery, New York

„Stephanie" von John Terelak, Öl auf Leinwand, 61 cm x 91 cm. Im Detail kann man sehen, daß Terelak die Blüten durch viele sich überlappende Striche gestaltet.

Für die kleinen Striche braucht man eine besonders gute Kontrolle über den Pinsel. Am besten hält man ihn wie einen Schreibstift und malt mit viel Fingerspitzengefühl aus dem Handgelenk.

Außerdem ist es wichtig, daß der Pinsel satt Farbe trägt; Sie sollten möglichst nach jedem Strich wieder neue Farbe aufnehmen, damit die einzelnen Farbaufträge gleichmäßig kräftig auf der Bildfläche stehen.

Wenn Sie die Farbe auf diese Weise Schicht über Schicht anlegen, entstehen interessante Strukturen und lebendige Farbflächen, wie sie etwa der Künstler John Terelak in seinem frischen Bild erzielte.

Übung: Sonniger Hang

In unserer Übung macht Sie der Künstler Lee Seebach mit seiner Methode des Farbaufbaus vertraut, in der er leuchtende Farbtöne treffend wiedergibt.

Damit Sie keine Probleme mit der Perspektive bekommen, zeichnen Sie die wesentlichen Bildelemente, vor allem bei den Gebäuden, mit lockeren Umrißlinien ein.

1. Die großen Farbflächen

Bedecken Sie die Leinwand mit einem ersten Farbauftrag. Eine grellweiße Leinwand erschwert Farbdifferenzierungen ungemein. Verdünnen Sie Ihre Farben gut mit Terpentin, damit sie schnell auftrocknen.

Zuerst trägt der Künstler eine Mischung aus Kobaltblau und Ultramarin für den Himmel mit einem breiten Rindshaarpinsel auf. Für die niedrigen Bäume im Mittelgrund verwendet er eine Mischung aus Lichter Ocker und Ultramarin. Der Vordergrund erhält eine dünne Schicht Lichter Ocker natur, auf die einzelne Farbflächen aus Strichen von verdünntem Chromoxidgrün stumpf, Ultramarin und Englischrot dunkel gesetzt werden.

In einer variierenden Mischung aus Englischrot dunkel, Siena natur und Ultramarin können Sie mit einem Borstenpinsel die Gebäude und den großen Baum präzisieren.

1

2. Tonwertverteilung

Um die Licht- und Schattenflächen sowohl in der Farbigkeit als auch in den Tonwerten zu vertiefen, setzt der Künstler mit einem kleinen runden Borstenpinsel die tieferen Töne in die Schatten der Gebäude und die hellen Lichter auf die Dächer.

Fügen Sie Weiß zu der Himmelsmischung aus Schritt 1 und tragen diese deckende Farbe für den Himmel auf. Falls das Blau noch zu leuchtend sein sollte, können Sie es mit etwas Kadmiumorange dämpfen.

Um die Licht- und Schattenflächen der Bäume im Mittelgrund zu entwickeln, nehmen Sie eine Mischung aus Lichter Ocker natur und Weiß – mit etwas Chromoxid feurig für die dunklen Töne. Für die hellen ersetzen Sie Lichter Ocker durch Kadmiumgelb dunkel. Von nun an wird dicke Farbe mit kurzen Strichen aufgetragen.

Für die Gräser im Vordergrund eignen sich Mischungen aus Kobaltblau und Weiß sowie aus Chromoxidgrün feurig und Weiß. Etwas Kadmiumorange dämpft das Chromoxid bei Bedarf ab. Für die dunkle Hangpartie auf der rechten Seite können Sie entweder Schwarz und Weiß mit einem Hauch Blau mischen oder Kobaltblau und Weiß mit wenig Schwarz.

2

3. Weitere Farbgebung

Die Vorarbeiten sind jetzt abgeschlossen, und Sie können einzelne Bereiche farblich überarbeiten und die Häuser und den großen Baum präzisieren.

So wird der Baum in Farbton und Form mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß herausgearbeitet. Die Tonwerte der Bäume im Mittelgrund können Sie mit den grünen Mischungen aus Schritt 2 in kurzen Strichen weiter verfeinern. Die hellblaue Grasfläche gelingt mit weiteren Strichen aus Kobaltblau und Weiß.

Auch das Spektrum der Farbtöne im Vordergrund können Sie erweitern. Beginnen Sie mit einer Schicht kurzer Striche aus Chromoxidgrün feurig und Weiß. Darüber malen Sie, für den bläulichen Schatten ganz vorne, eine Mischung aus Kobaltblau und Weiß mit einem Hauch Schwarz.

3

4. Die letzten Feinheiten

Die dunkle Mischung für den Baum aus Schritt 3 ist gut geeignet, um die dunklen Teile des großen Baumes zu betonen. Die Lichtflächen der mittleren Bäume lassen sich mit ein paar Strichen eines hellen Grüntons intensivieren. Die Grasfläche am Hang können Sie durch weitere Striche der dunklen Blaumischung aus Schritt 3 zum Vordergrund hin noch intensiver gestalten.

Bevor Sie einen blassen Rosaton für die von der Sonne beschienenen Gräser mischen, sollten Sie die Farbharmonie des ganzen Bildes einzuschätzen versuchen. Wenn Sie mit einer Mischung aus Englischrot dunkel oder Alizarin-Krapplack dunkel und Weiß und ganz wenig Lichter Ocker nicht die passende Farbwirkung erzielen können, mischen Sie Kadmiumorange mit Weiß. Vielleicht kommt dieser Ton Ihrem Harmonieempfinden näher. Wenn Sie sich entschieden haben, tragen Sie den Farbton mit einem kleinen Borstenpinsel in einzelnen, unregelmäßigen Strichen auf.

4

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Leinwandpappe, ca. 50 cm x 60 cm
- einen großen, flachen Rindshaarpinsel und eine Reihe mittlerer und kleinerer runder oder flacher Borstenpinsel
- eine Palette mit 13 Farben: Kobaltblau, Ultramarin, Lichter Ocker natur, Chromoxidgrün stumpf, Englischrot dunkel, Siena natur, Titanweiß, Kadmiumorange, Chromoxidgrün feurig, Kadmiumgelb dunkel, Elfenbeinschwarz, Umbra gebrannt und Alizarin-Krapplack dunkel.

Gefiederte Freunde

Für Tierskizzen in der Natur müssen Sie viel Zeit und Geduld aufbringen. Scheue Tiere lassen sich nicht dazu bewegen, sich in Positur zu stellen.

Tiere und vor allem Vögel in freier Wildbahn zu zeichnen, bedarf schon einer etwas längeren Praxis. Besondere Schwierigkeiten bereitet es vielen Zeichnern, die Bewegungen der Vögel akkurat und dennoch schnell im Bild festzuhalten. Doch mit einiger Übung können Sie sich die nötige Praxis leicht aneignen.

Für den Anfang erleichtern Sie sich Ihre Arbeit ungemein, wenn Sie Vögel skizzieren, die gerade ihr Gefieder putzen oder Futter aufpicken. Dann lassen sie Ihnen genügend Muße, sie zu zeichnen, und sie bieten Ihnen außerdem interessante Posen. Sie lernen das Bewegungsverhalten der Tiere gut kennen und sind für spätere, schnelle Skizzen gut gerüstet.

Der Vogelmaler und Ornithologe Charles Tunnicliffe beobachtete sich putzende Tauben, um etwas darüber zu erfahren, wie sich für diese

Vögel typische Skizzen erzielen lassen. Mit wenigen Strichen gelingt es ihm, die Proportionen und Körperhaltungen treffend wiederzugeben. Für das Kolorieren der Studien kann er sich, weil es hier auf die Pose des Tieres nicht so ankommt, mehr Zeit nehmen. Im Atelier findet er Muße zum Farbenmischen.

In seinen Aufzeichnungen, in denen Tunnicliffe seine Studienobjekte in Wort und Bild beschreibt, wendet er einen weiteren Trick an: Er arbeitet in kleinen Formaten. Auf diese Weise hütet er sich davor, sich in unwichtigen Details zu verlieren. Seine auf genaue Beobachtung beruhenden Kenntnisse erlauben es ihm aber dennoch, die charakteristischen Merkmale einer Tierart sicher wiederzugeben.

Linie und Ton

Entwurfsmarker bzw. Filzstifte eignen sich wegen ihrer leuchtenden Farben und unterschiedlich geformten Spitzen besonders für Zeichnungen, in denen deutliche Linien mit Farben und Tonwerten ausgestaltet werden.

Die breiten Spitzen von Markern eignen sich am besten für rasche, flächige Farbgebung, feine Entwurfsmarker oder trockene Filzstifte dagegen für Linien und Umrisse. Ob Sie Filzstifte in einer großzügigen, kontrastreichen Farbpalette oder aber in wenigen abgestuften Tönen verwenden, hängt ganz von Ihren Absichten ab.

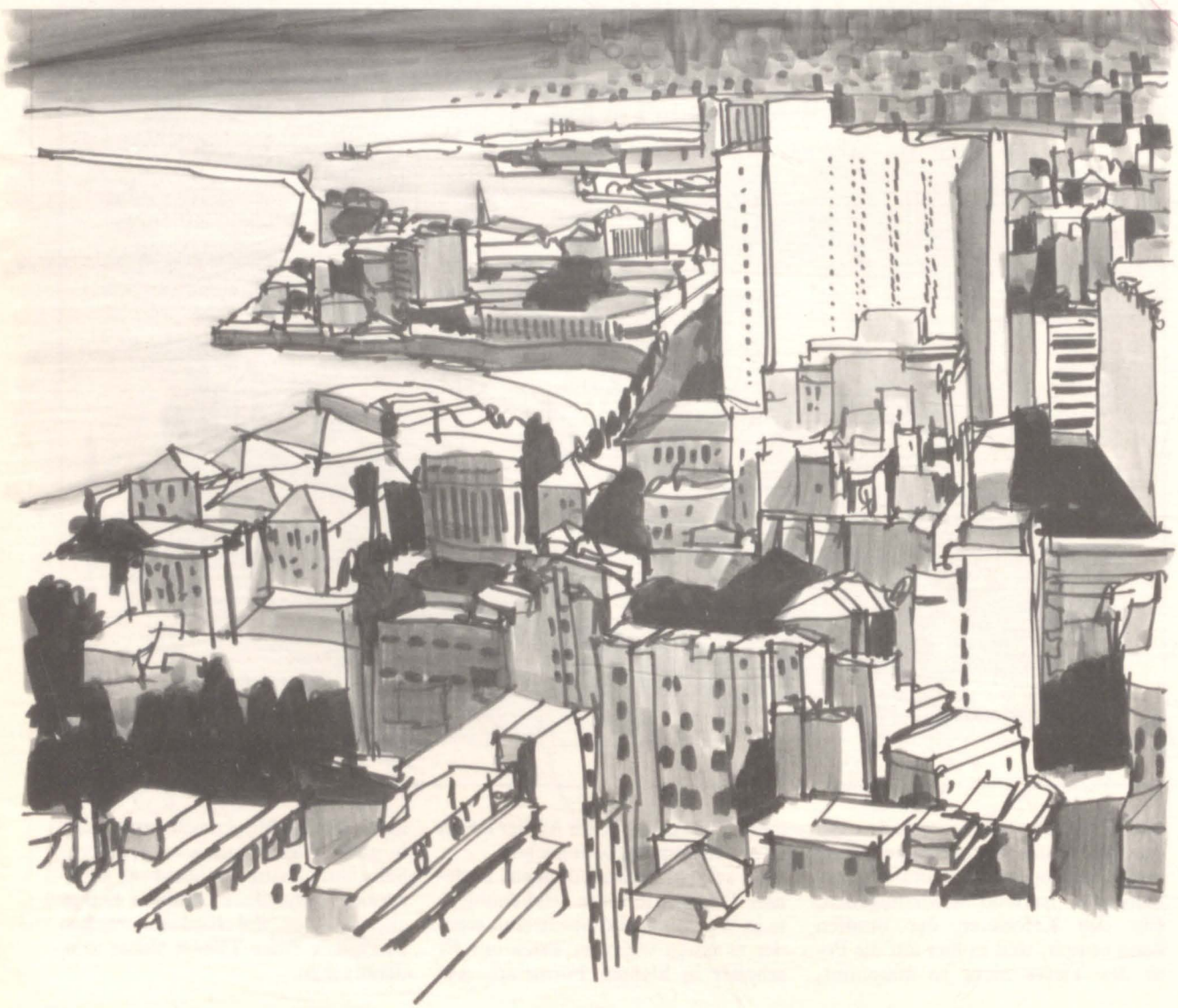
Die deutlichsten Wirkungen erzielen Sie stets mit Schwarz und Graustufungen. Harry Borgmans Stadtpanorama mit seinen kühnen Konturen lebt ganz von den Linien und Tonwerten. Eine solche Skizze verlangt schnelles, entschlossenes Arbeiten und zwingt zur Konzentration auf das Wesentliche.

Eine skizzenartige Vorgehensweise empfiehlt sich stets dann, wenn man die Stimmung einer Szene einfangen möchte. Nach der Skizze läßt sich später eine genauere Zeichnung anfertigen, in der Einzelheiten und Farbtöne herausgearbeitet werden.

Tip

MARKERFARBEN AUFFRISCHEN

Eingetrocknete Marker mit Schraubkappen können wieder nutzbar gemacht werden, indem die Farbflüssigkeit mit Benzin verlängert wird. Schrauben Sie die Kappe ab, träufeln Sie wenige Tropfen Lösungsmittel hinein, und schließen Sie den Stift. Warten Sie, bis der Filzdocht mit Lösung getränkt ist, und ziehen Sie dann auf Schmierpapier Striche, um den Farbfluß wiederherzustellen.



Der glatte, beschichtete Zeichengrund erleichterte es Harry Borgman, die Stadtskizze mit lockeren, schnellen Strichen zu zeichnen.

1

Übung: Afrikanische Frauen

Harry Borgman hat sich in seiner Übung für einen glatten, extrafesten Zeichenkarton entschieden, dessen Oberfläche gefällig wirkt und überdies Korrekturen und besondere Effekte durch Ausschaben mit einem Federmesser oder Skalpell erlaubt. Der Zeichner hält sein Motiv zunächst mit einem feinen Filzstift im Umriß fest, um dann die Zeichnung mit breiten, meißelförmigen Markerspitzen in leuchtenden, kräftigen Farben zu beleben.

1. Konturen zeichnen

Mit einem sehr feinen schwarzen Filzstift werden die Frauengestalten gezeichnet, die Muster ihrer Kleiderstoffe angedeutet, der Wäschestapel, die Kopftücher und die Ansammlung von Dosen und Flaschen auf der Erde umrissen und die Schatten einschraffiert.

Mit der keilförmigen Spitze eines gelben Markers zieht Harry Borgman die Streifen auf dem Gewand der Frau rechts.

2

2. Aufbau der Farbtöne

Die Grundmuster der beiden anderen Kleider führt Borgman in leuchtendem Rot und Magenta aus. Anschließend gestaltet er die Kopftücher in Gelb-, Sepia- und Blautönen. Durch Überlagerung von Blau und Sepia lassen sich beim mittleren Kopftuch Schatten formen.

Der Wäschestapel erhält eine zarte Tönung in Hellblau und Rosa. Der in Mittelblau gehaltene Becher in der Wanne rechts am Boden bildet zu diesen Tönen ein optisches Gegengewicht.

Wenden Sie sich nun den Hauttönen zu. Auch für diese Partien eignet sich Sepia. Die runde Dose im Vordergrund wirkt durch den Farbauftrag in Sepia, als bestünde sie aus gebranntem Ton.

3. Weitere Farbgestaltung

Die Hautpartien lassen sich mit noch mehr Sepia für die Gesichter und einem dunkleren Braunton in den Schatten wirkungsvoll ergänzen. Um im Bild zu farblicher Einheit zu finden, tönt der Künstler die Ansammlung von Gefäßen auf der Erde in denselben Braunschattierungen. Ein zartes Gelb und Grün bilden eine harmonische farbliche Ergänzung dieses Bildbereichs.

Das Kleid der mittleren Afrikanerin können Sie weiter ausgestalten, indem Sie Braun auf den Magentaton geben und anschließend mit einem hellen warmgrauen Filzstift feine Linien quer über den Stoff zeichnen. Um das Muster des Gewands links zu verdichten, setzt Borgman braune Tupfer auf die weißen Streifen und umrandet sie mit einem feinen Stift derselben Farbe.

3

4. Schatten andeuten

Damit die Schatten dem Faltenwurf der Kleider Plastizität geben, zeichnen Sie sie mit einem mittleren Warmgrau in die Kleiderstoffe ein. Da die Farblösung des Stifts transparent ist, kann man mit ihm unbesorgt andere Farben übermalen. Die Tücher bekommen auf diese Weise eine ganz natürliche Fülle. Mit demselben Grau können Sie auch den Wäschestapel, das gelbe Kopftuch und die Gefäße am Boden mit Schatten versehen.

Das Muster des Kopftuchs deutet Borgman bei der Frau in der Mitte mit dem dunkelbraunen Marker an.

4

5

5. Weitere Details

Um das Bild durch Tonwertkontraste zu beleben, sollten Sie einige Schatten in den Stoffalten und auf der Haut noch mit dunklem Warmgrau vertiefen und die Kleidersäume, die Riemen der Sandalen und die Ränder der Gefäße mit der Kante des dunkelbraunen Markers dezent akzentuieren.

Auf dem harten, glatten Untergrund ist es möglich, dunkle Töne etwas aufzuhellen, wenn man sie mit einer zweiten, helleren Farbe anlöst. Auf diese Weise können Sie nun mit hellem Warmgrau Glanzlichter auf die braunen Hautpartien und einige Gefäße bringen.

Haben Sie Bristolkarton als Zeichengrund gewählt, sind hiermit die Möglichkeiten der Verfeinerung praktisch ausgeschöpft. Arbeiten Sie dagegen auf dem extrafesten Zeichenkarton, können Sie durch Ausschaben noch ein paar besondere Akzente setzen: Das Stoffmuster des mittleren Frauengewandes wird interessanter, wenn Sie vorsichtig kleine Punkte in die Magentaflächen kratzen. Ritzen Sie in Arm- und Nackenpartien fein gestrichelte Linien ein, um die Lichtreflexe zu verdeutlichen, und schaffen Sie Ohrringe, indem Sie an den entsprechenden Stellen Farbe wegschaben, so daß der weiße Zeichengrund an diesen Stellen wieder zum Vorschein kommt. Zu guter Letzt können Sie mit dem Federmesser noch unsaubere schwarze Konturen korrigieren.

An der fertigen Zeichnung erkennt man, wie die feinen Umrißlinien Formen und Farben zusammenhalten und auf wirkungsvolle Weise eine klare Grenze zwischen den leuchtend frohen Farbtönen im Vordergrund und dem weißen Hintergrund bilden.

WAS SIE BRAUCHEN

- Glatten, extra festen Zeichenkarton, ca. 15 cm x 18 cm
- feine schwarze und braune Filzstifte
- Marker mit meißelförmigen Spitzen in den Farben: Gelb, Rot, Magenta, Sepia, Hellblau, Mittelblau, Rosa, Dunkelbraun, Grün und helles, mittleres und dunkles Warmgrau
- Federmesser oder Skalpell.

Ausdruck durch Vereinfachung

Es ist nicht besonders schwierig, ein Bild mit all den Einzelheiten zu füllen, die man in einer Szene sehen kann. Der Erfolg einer Zeichnung oder eines Gemäldes hängt aber eher davon ab, was man wegläßt.

Erst die Kunst des Weglassens macht aus einer recht beliebigen Ansammlung von Dingen eine ausdrucksstarke Darstellung. Darüberhinaus eignet sich das Vereinfachen, um eine Vielzahl unterschiedlicher Bildwirkungen zu erzielen. Man kann damit zum Beispiel bewußt Atmosphäre und Stimmung erzeugen.

Um dies zu veranschaulichen, versuchen Sie einmal, zwei schnelle Skizzen eines winterlichen Strandes anzulegen. Zeichnen Sie bei der ersten eine Gruppe menschlicher Figuren, die am Wasser entlanggehen, bei der zweiten dagegen lediglich eine einzige Person. Sie werden sehen, daß die beiden Zeichnungen vollkommen unterschiedliche Stimmungen vermitteln, auch wenn Sie im Tonwert und in der Strichführung übereinstimmen. Die erste Skizze wird eher entspannt und fröhlich wirken, die andere dagegen Einsamkeit ausdrücken.

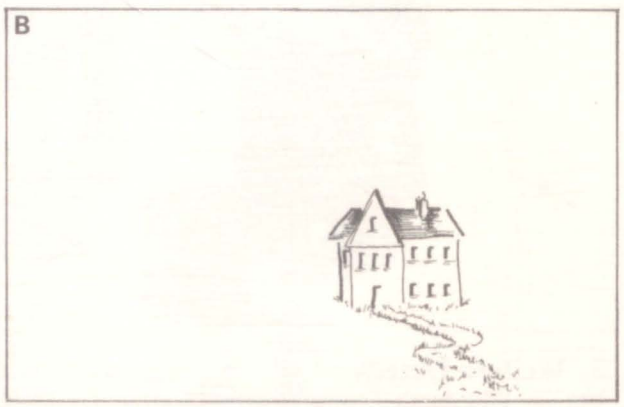
Botschaften

Auf diese Weise können Sie mit überlegter Vereinfachung oft die „Botschaft" eines Bildes entscheidend verändern. In der Entwurfsreihe der Landschaft mit Haus stellt die Skizze D eine deutliche Verbesserung gegenüber der Skizze A dar. Einige Einzelheiten wurden weggelassen, und der Karren, der in Skizze A im Vordergrund steht, findet sich verkleinert an anderer Stelle plaziert. Damit unterbricht er nicht mehr den Schwung des auf das Haus zulaufenden Weges, der als wichtiges kompositorisches Element den Blick des Betrachters auf den zentralen Bildgegenstand lenkt.

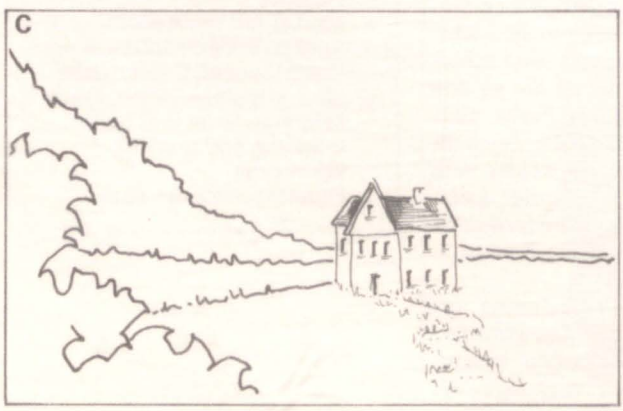
Ein Bild läßt sich auf verschiede-

VEREINFACHEN DES MOTIVS

Die überladene Skizze mag zwar die Wirklichkeit getreu wiedergeben, aber sie enthält zuviel Einzelheiten.



Entscheiden Sie sich für den zentralen Bildgegenstand, und skizzieren Sie ihn grob aufs Blatt.



Entwickeln Sie die Umgebung, indem Sie nur die zum Motiv passenden Elemente wählen.

Fügen Sie einige der Details hinzu. Sie können sie ruhig etwas überarbeiten, wenn das Motiv dadurch gewinnt.

EINE SZENE WIRD VERWANDELT
Ferdinand Petrie zeigt mit seiner Bleistift-Skizze, wie man einer Szene durch Vereinfachung Substanz geben kann. Die Photographie ist, künstlerisch gesehen, eine Katastrophe: Durch die Vielzahl der Bildinformation wandert das Auge des Betrachters ziellos über das Bild. Der Künstler hat durch Vereinfachen der Szene – er nimmt Menschen und einige Bäume aus dem Bild und vergrößert die Flächen von Himmel und Rasen – ein harmonisches Bild konstruiert.

ne Weise vereinfachen. Die einfachste Methode besteht darin, Bildgegenstände wegzulassen. In diesem Fall sollten Sie in einer Skizze erst einmal entscheiden, welches Ihr zentraler Bildgegenstand sein soll. Danach können Sie dann andere Gegenstände und überflüssige Einzelheiten weglassen.

Farbflächen

Eine andere Möglichkeit bietet sich Ihnen bei Gemälden. Hier können Sie die Vereinfachung durch den überlegten Einsatz von Farben erreichen. Beschränken Sie Ihre Palette auf einige wenige Farbtöne. Arbeiten Sie mit größeren Flächen, und übertragen Sie nicht die ganze Anzahl der in der Bildvorlage enthaltenen Farbtöne auf Ihr Bild.

Eine weitere Möglichkeit liegt in der Veränderung der Raumwirkung. So können Sie etwa die Himmelsfläche durch Weglassen von Bäumen vergrößern und damit vielleicht ein andernfalls ganz unklares Bild retten.

Paul Strisik hat bei seinem Ölgemälde große, klar strukturierte Farbflächen angelegt und damit die photographische Vorlage vereinfacht. Anstatt die Bäume aus vielen verschiedenen Farben aufzubauen, hält er sie vorwiegend in einem dunklen Braungrün. Der Himmel ist bewußt einfach gemalt, um die schlichten Gebirgsrücken zur Geltung zu bringen. Einige Details, die die Geordnetheit der Landschaft stören würden, die Telegraphendrähte etwa, läßt der Künstler aus, um seinem Gemälde eine geschlossenere und damit überzeugendere Komposition zu geben.

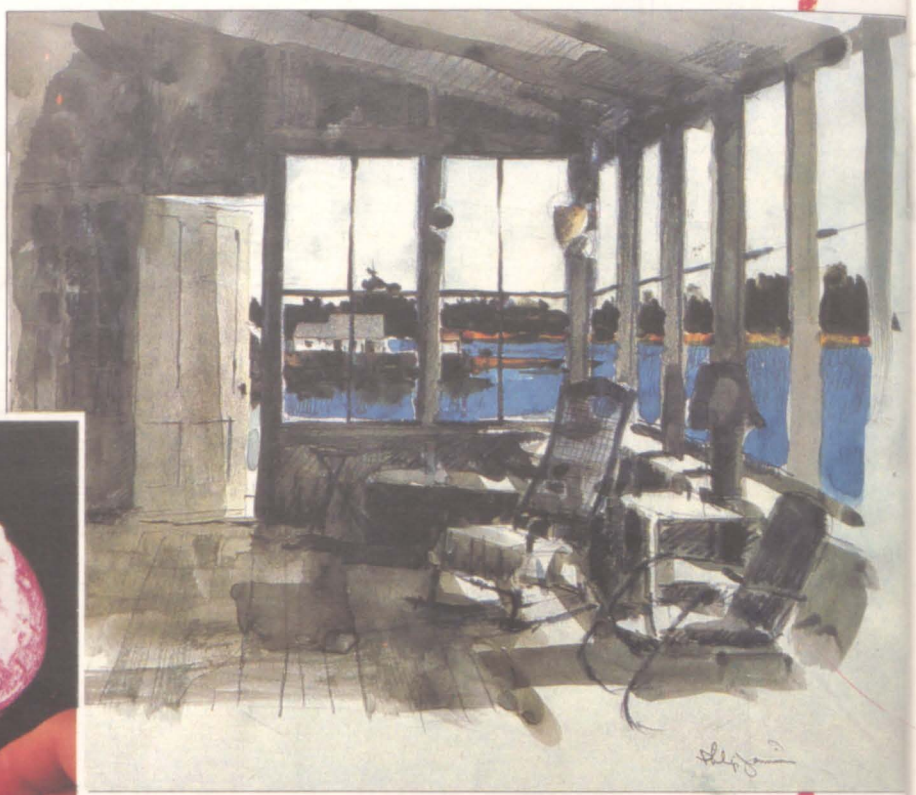
Aquarellfarben

Wir haben die gebräuchlichsten Farben zusammengefaßt. Hier zunächst die Gelb-, Orange-, Rot- und Violettöne. Wenn Sie sich von den Primärfarben je einen warmen und einen kalten Ton anschaffen, dazu einige Grün- und Brauntöne sowie Schwarz, sind Sie gut ausgerüstet. Ein * Stern kennzeichnet diese Töne.

FARB-GRUPPE	FARBE	TEMPERATUR	DECKKRAFT/ TRANSPARENZ	DURCH-FÄRBE KRAFT	BEMERKUNGEN
Gelb	Chromgelb	kalt, grünlich	etwas deckend	schwach	entspricht in etwa Echtgelb hell, etwas grünlicher
	*Echtgelb hell	kalt, grünlich	sehr transparent	schwach	gemischt mit Blau erhält man frische, leuchtend helle Grüntöne
	Kadmiumgelb zitron	fast reines Gelb	leicht deckend	schwach	ein kräftiges, vielseitiges Gelb
	*Indischgelb	warm, fast Orange	recht transparent	schwach	im Farbton Gummigutt (New Gamboge) ähnlich, gut zum Mischen
	Kadmiumgelb hell, mittel, dunkel	sind alle warm	alle etwas deckend	schwach	beständige, vielseitig verwendbare Farben, die sich gut zum Mischen eignen
	Lichter Ocker	fast Mittelton, Graugelb	etwas deckend	keines	zart, niemals dominierend – gut zum Mischen, ideal für Lasuren und Verwaschungen
	Siena natur	fast Mittelton, Graugelb	recht transparent	gering	kann alternativ zu Lichter Ocker verwendet werden
	Umbra natur	kalt, graues Gelbgrün	transparent	keines	variiert von Grün bis Gelb, je nach Sorte
Orange	Kadmium-orange hell, dunkel	warm	etwas deckend	schwach	das beste verfügbare Orange, tendiert zu Gelb, wenn es gemischt oder verdünnt wird
	Siena gebrannt	warm	transparent	gering	wärmste Erdfarbe, gut zum Mischen – eine der nützlichsten Farben überhaupt
	*Umbra gebrannt	warm	recht trans-parent	sehr schwach	dämpft einige Farbtöne, besonders bei Mischungen mit mehr als zwei Farben
Rot	*Kadmiumrot hell	warm	etwas deckend	schwach	entspricht im Farbton Zinnoberrot, als warmes Rot gut zum Mischen
	Kadmiumrot dunkel	warm	etwas deckend	schwach	gemischt mit Gelb erhält man gute Orangetöne, gemischt mit Blau liefert es dürftige Violettöne
	Scharlachlack	warm	etwas deckend	stark	sehr intensiv und klar, gut zum Mischen mit allen Farben, kann aber sehr dominierend sein
	Permanent-rottöne	sind alle warm	alle sehr transparent	stark	dominieren die meisten Mischungen, daher sparsam zu verwenden
	*Krapplack dunkel	fast Mittelton	sehr transparent	sehr stark	vielseitiger Rot- bis Violetton, gut zum Mischen, kann jedoch schwächere Farben überdecken
	Echtrosa	kalt, fast Violett	sehr transparent	stark	neue, synthetische Farbe, sehr intensiv
Violett	Kobaltviolett	etwas warm	etwas deckend	keines	unvermischt ein schöner, leuchtender Ton, neigt in Mischungen dazu, unterzugehen
	Echtviolett	fast reines Violett	sehr transparent	stark	sehr intensiv und klar, entspricht in etwa der unter der Bezeichnung Mauve gehandelten Farbe

Vorschau auf Heft 29

Lasuren sind geeignet, um schnell größere Flächen farbig zu gestalten. Sie können sich diese Tatsache zunutze machen, um in Ihren **SKIZZEN UND STUDIEN** Lichtwirkungen zu notieren. Philip Jamison öffnet sein Skizzenbuch, um Ihnen die schnelle Technik, die fast schon kleine Kunstwerke schafft, näher zu bringen.



Mit der Sgraffito-Technik lernen Sie eine weitere Möglichkeit kennen, Abwechslungsreichtum in Ihre Bilder zu bringen. Unsere Übung für **BUNTSTIFTE** macht Sie mit dem künstlerischen Gebrauch einer scharfen Klinge vertraut.

Das Arbeiten auf texturiertem Grund steht im Mittelpunkt unserer Rubrik **ÖLMALEREI**. Flüssiger Malgrund erlaubt es Ihnen, auf Holz oder Pappe individuelle Texturen aufzubauen.

Vom „Goldenen Schnitt" haben Sie sicher schon einmal etwas gehört. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie Sie die mit diesem Begriff bezeichnete harmonische Bildaufteilung für Ihre Arbeiten nutzen.

Wirkungsvolle Farbeffekte können Sie in **AQUARELL** auf vielfältige Weise erzielen. Lassen Sie sich von unseren „Farbgedichten" anregen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 29

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 29

ÖLMALEREI	
Texturoberflächen	785
Übung: Baum im Gebirge	787
ZEICHENTECHNIKEN	
Den eigenen Stil finden	791
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Subtiler Farbsinn	794
BUNTSTIFTE	
Die Sgraffitotechnik	798
Übung: Rote Zwiebeln	800
SKIZZEN UND STUDIEN	
Momente voller Farbenfreude	802
SEHEN UND VERSTEHEN	
Messen und teilen	804
AQUARELL	
Farbnuancen	808
Farbiges Licht	810
MATERIALKUNDE	
Aquarellfarben II	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

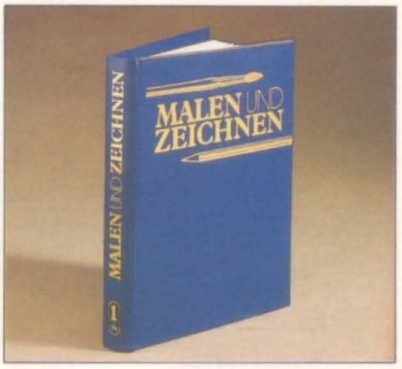
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 812 Lawrence C. Goldsmith; 786, 794–797, 804, 805 Bernard Dunstan; 791 Robert Kaupelis; 798–801 Bet Borgeson; 802, 806–811 David Millard; 803 Philip Jamison Bildmaterial auf den Seiten 787–790 m. frdl. Gen. des Otto Maier Verlag, Ravensburg.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Texturoberflächen

Plastisch strukturierte Malgründe können einige neue Anregungen in Ihre Arbeit bringen und Ihren Gemälden zusätzliche Lebendigkeit verleihen. Schaffen Sie für Ihre Bilder individuelle Oberflächen.

Bisher haben Sie als Malgrund sicher hauptsächlich die gewebte Struktur der Leinwand oder die mehr oder weniger glatte Oberfläche von Malkarton genutzt. Mit flüssigem Malgrund können Sie jedoch auf Holz oder Pappe Ihre eigenen, individuellen Untergrundtexturen aufbauen. Damit haben Sie die Möglichkeit, Texturen genau auf Ihre Bedürfnisse abzustimmen.

Eigene Texturen

Nachdem Sie ein glattes Brett mit einer dünnen Schicht Acrylgrundierung versehen haben, nehmen Sie einen großen, groben Malerpinsel und tragen damit eine zweite, dickere Schicht auf. Dabei können Sie aus den streifigen Spuren der Pinselstriche eine individuell texturierte Oberfläche schaffen. Mit dem Pinsel lassen sich die unterschiedlichsten Muster herstellen. Eine der vielen Möglichkeiten besteht etwa darin, die Grundierung mit lebhaften, tupfenden Strichen aufzutragen. Dadurch erhält die Oberfläche eine unregelmäßige, gefleckte Textur.

Wenn Sie eine besonders grobe Oberfläche erzielen wollen, tragen Sie eine dritte, dicke Grundierungsschicht auf. Lassen Sie sie leicht antrocknen, und arbeiten Sie dann mit einem spitzen Stäbchen oder einem Pinselstiel die Textur hinein.

Um die Möglichkeiten von texturierten Oberflächen voll auszuschöpfen, lohnen sich einige Überlegungen: Welche Textur paßt am besten zu Ihrem Motiv und wie können Sie ihre Qualitäten beim Farbauftrag vorteilhaft nutzen? Eine Textur, die zu grob ist, kann leicht zum Hindernis anstatt zur Hilfe werden.

Nicht übertreiben

Ausgesprochen extreme Texturen sollte man besser vermeiden. Es ist oft nicht nur schwierig, auf ihnen zu malen, sie können auch dem Betrachter – dadurch, daß sie mehr ablenken als betonen – den Zugang zum Bild ganz erheblich erschweren. Als Faustregel kann man sich merken: Je größer das Bildformat, desto gröber darf die Textur sein.

Wenn Sie auf Holztafeln malen möchten, stehen Ihnen zwei Möglichkeiten offen: Entweder entschließen Sie sich, das Holz weiß zu grundieren, oder Sie malen auf naturfarbenem Holz und nutzen seinen Eigenton als Mittelton Ihrer Bildkomposition. In diesem Fall sollten Sie unbedingt mit mehreren Schichten Leim grundieren, damit die Ölfarbe nicht zu sehr im Holz versinkt. Der englische Künstler Constable war ein Meister darin, die lebendige, warme Tönung für seine

Tip

ACRYLGRUND VERWENDEN!

Um Textur aufzubauen, sollten Sie stets Acrylgrundierung verwenden. Ölgrundierung eignet sich für diesen Zweck nicht, weil sie beim Farbauftrag reißt und die Textur zerstört.

GRUNDLEGENDE TEXTUREFFEKTE

Tragen Sie zuerst eine glatte Schicht Grundierung auf. Wenn Sie getrocknet ist, lassen Sie in einer zweiten Schicht Ihre Pinselstriche nur in einer Richtung über den Malgrund laufen. So entsteht eine vielseitig verwendbare Linientextur.

Wie im ersten Beispiel lassen Sie die Grundierung trocknen und tragen eine Linientextur auf. Nun setzen Sie jedoch weitere Pinselstriche rechtwinklig zu den schon vorhandenen. Auf diese Weise entsteht eine Textur, die einer Leinwandoberfläche ähnelt.

Sobald die Grundschicht getrocknet ist, können Sie auch Schichten auftragen, bei denen die Pinselstriche kreisend und in stets gegenläufigen Bewegungen verlaufen. Diese Textur ist geeignet, um verwitterte Oberflächen zu betonen.

M. frdl. Gen. Victoria and Albert Museum, London

Bilder zu nutzen. In seinen Gemälden finden sich viele Anregungen.

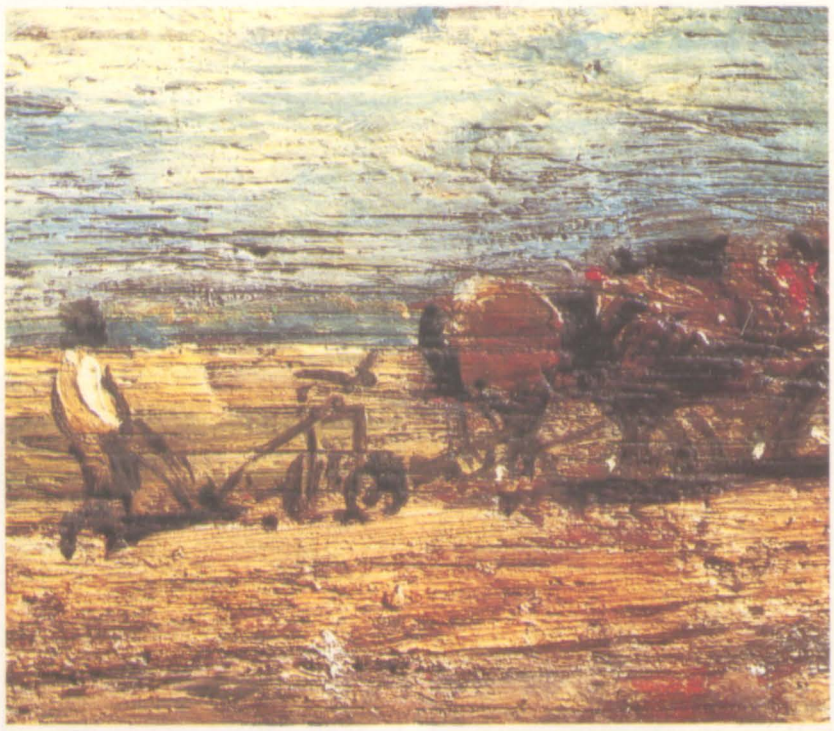
Interessante Wirkungen lassen sich auch erreichen, wenn man auf der rauhen Seite von Hartfaserplatten malt. Weil dieser Malgrund jedoch sehr saugfähig ist, sollte er gründlich geleimt und grundiert werden. Ein Nachteil dieses Untergrunds liegt allerdings darin, daß man die Preßplattenstruktur nie ganz verleugnen kann und manche Betrachter durch die Textur leicht irritiert sind.

Der Farbauftrag

Schon beim Auftrag der Grundierung sollte man an die farbliche Gestaltung des Bildes denken, um den einheitlichen Charakter des Bildes zu gewährleisten. Beim Malen auf texturiertem Untergrund sollte die Farbe zumindest so lange recht dünn verarbeitet werden, bis der gesamte Grund mit einer Farbschicht bedeckt ist. Dünne Farbe verteilt sich viel leichter in die feinsten Vertiefungen, während Sie dicke Farbe mühsam hineinarbeiten müßten.

Weil eine grobe Oberfläche eine größere Gesamtfläche aufweist als ein glatter Untergrund vom gleichen Format, sollten Sie sich darauf einstellen, daß Sie mehr Farbe als gewöhnlich verbrauchen werden.

Wenn die gesamte Oberfläche erst einmal mit Farbe bedeckt ist, können Sie die Farbe wie gewohnt aufbauen. Um die Textur zu betonen, können Sie etwa die Trockenpinseltechnik anwenden. Oder Sie legen eine Lasur an, die Sie stellenweise mit dem Palettmesser abkratzen, um so die höchsten Erhebungen wieder freizulegen. Beide Techniken sind dann besonders nützlich, wenn Ihr Bildthema rauhe Oberflächen aufweist, etwa bei verwittertem Stein oder altem Holz.



„Frühling, East Bergholt Common" von John Constable, Öl auf Holz, 19 cm x 37 cm. Constable malte die Skizze auf mit Leim versiegeltem Holz. Im Ausschnitt kann man erkennen, daß die auffällige Oberfläche des Brettes die Farbe aufbricht und belebt.

Übung: Baum im Gebirge

Wenn Sie ein Motiv wählen, das – wie dieser knorrige alte Baum – eine stark zergliederte Oberfläche aufweist, dann hilft ein rauher Malgrund, diese Eigenschaft im Bild darzustellen. Ferdinand Petrie stellte sich seine Textur auf einem Stück Hartfaserplatte her: Mit dem Malerpinsel wird Acrylgrundierung dick aufgetragen. Kurze Pinseltupfer erzeugen ein zufälliges Muster aus Erhebungen und Furchen. Bevor Sie beginnen, die ersten Farben aufzutragen, lassen Sie den Grund ganz durchtrocknen.

1

1. Die Vorzeichnung

Wenn Sie Siena gebrannt mit reichlich Terpentin verdünnen, können Sie damit gut die wesentlichen Umrisse der Komposition vorzeichnen.

Mischen Sie Cölinblau und Weiß mit etwas Lichter Ocker und malen damit den Himmel. Um räumliche Tiefe darzustellen, fügen Sie der Farbe um so mehr Weiß hinzu, je weiter Sie sich der Linie des Horizonts nähern.

2

2. Der Baum

Erst beim eigentlichen Malen wird deutlich, wie rauh die Struktur tatsächlich ist. Wenn Sie jetzt die Formen mit terpentinverdünntem Siena gebrannt ausmalen, können Sie bereits feststellen, wie der Untergrund die Farbfläche beeinflußt und gewissermaßen „mitspielt". Versuchen Sie schon jetzt, unterschiedliche Helligkeiten anzudeuten.

Um die Hintergrundpartie neben den Felsen schattig wie einen dunstigen Hügel darzustellen, mischt Petrie Ultramarin, Krapplack dunkel, Lichter Ocker und Weiß und verdünnt die Farbe mit Terpentin.

Tip

HOLZ MIT LEIM VERSIEGELN

Einige Holzarten sind saugfähiger als andere und brauchen daher stärkere Leimgründe. Normalerweise reichen zwei Schichten aus. Falls Sie sich unsicher sind, testen Sie kleine Holzproben.

3. Trockenpinseltechnik

Aus Ultramarin und Siena gebrannt mischt Petrie einen dunklen Ton, den er in Trockenpinseltechnik auf den Baumstamm und die Zweige aufträgt. Damit die Farbe vorwiegend an den erhabenen Stellen des Untergrundes haften bleibt, nehmen Sie mit dem Pinsel nur wenig Farbe auf, halten ihn ziemlich steil und ziehen ihn leicht vor und zurück.

Um die Schattenflächen zu malen, üben Sie einfach mehr Druck auf den Pinsel aus. Diese Vorgehensweise bringt die selbsthergestellte Textur auf der Hartfaserplatte voll zur Geltung und unterstützt den Eindruck von rauher Borke. Sie können diese Anmutung abrunden, indem Sie mit einem Borstenpinsel die Farbe der Äste verstärken und ihre Schattenlinien auf dem Stamm einsetzen.

3

4. Farbgebung der Felsen

Der Künstler mischt sich für die Felsen zwei Farbvarianten auf der Basis von Phthaloblau, Siena gebrannt, Lichter Ocker und Weiß. Es entsteht ein farbiges Grau. Mit Lichter Ocker und Weiß läßt es sich gut aufhellen, mit mehr Blau und Siena gebrannt kann man das Grau dezent abdunkeln. Auf diese Weise erhalten Sie zwei harmonische Töne, die Sie für die Licht- und Schattenflächen der Felsen verwenden können.

Eine Mischung aus Phthaloblau und Siena gebrannt bietet sich an, um mit ihr Risse im Gestein und die dunkle Silhouette des kleinen Felsens unten links auszuführen.

Um den Baum im nächsten Arbeitsschritt mit Lasuren überarbeiten zu können, muß das Bild zunächst gut trocknen. Dabei können Sie mit einer Trockenzeit von mindestens 48 Stunden rechnen.

4

5. Lasuren

Um den Baum zu überarbeiten, mischt Ferdinand Petrie zwei Lasuren; eine aus Siena gebrannt mit einer Spur Kadmiumrot und eine aus Siena gebrannt mit etwas Ultramarin. Verdünnen Sie beide mit einem harzhaltigen Malmittel, und tragen Sie die wärmere, rötliche auf die hellen Flächen des Baumes und die kühlere, blaue auf die Schatten auf.

Damit die Textur ihre volle Wirkung behält, kratzen Sie, solange die Farbe noch feucht ist, mit dem Palettmesser über die lasierten Flächen, um so Farbe von den Erhöhungen zu entfernen. Mit einer Mischung aus Ultramarin, Krapplack dunkel, Lichter Ocker und Weiß können Sie die Schattenfläche unterhalb des Baumes gestalten.

Weil Ferdinand Petrie die bizarre Form des Baumes betonen wollte, entschloß er sich, die Umgebung so karg wie möglich zu halten. Eine schneebedeckte Kuppe schien ihm hier die beste Bildwirkung zu liefern. Er führte sie mit einer Spur der Mischung für die Schattenfläche und viel Weiß aus. Um die Tonwertbalance herzustellen, ergänzte er dunkle Schatten auf dem Baum.

5

6. Die Textur der Felsen

Damit sich die Felsen von der Textur des übrigen Bildes abheben, stellen Sie eine dicke Mischung aus Cölinblau, Siena gebrannt, Lichter Okker und Weiß her. Diese Farbe können Sie mit dem Malspachtel so auftragen, daß sie kleine aufgerissene Flächen bildet. Die Textur des Untergrunds unterstützt dabei das Aufreißen. Auf diese Weise entstehen die helleren Oberseiten der Felsen, die die verwitterte Oberfläche von Gestein sehr eindrucksvoll wiedergeben. Wenn Sie die Farbmischung mit Cölinblau und Siena gebrannt abtönen, können Sie auch die Schattenpartien der Felsen gezielt überarbeiten.

Kleine Sprünge im Gestein präzisiert der Künstler mit einer Mischung aus Phthaloblau und Siena gebrannt auf dem runden Borstenpinsel.

6

7

7. Gras und Zweige

Die Textur des Baumstammes erhält ihren letzten Schliff, indem Sie mit dem Palettmesser erneut Farbe von den Texturerhöhungen abkratzen. Nun können mit einem Borstenpinsel und einer Mischung aus Phthaloblau und Siena gebrannt, die Sie mit harzhaltigem Malmittel verdünnen, die dunklen Flächen des Baumes vertiefen. Lassen Sie den Pinsel die Oberfläche nur leicht streifen, damit sich die Farbe vorwiegend auf den Erhöhungen festsetzt.

Ferdinand Petrie betrachtete sein Bild und spürte, daß es sich lohnt, die negative Fläche des Himmels weiter aufzubrechen. Mit einem kleinen runden Borstenpinsel und der stärker mit harzhaltigem Malmittel verdünnten Mischung für die Schattenflächen fügte der Künstler einige dunkle Zweige hinzu. Auf die gleiche Weise entstehen noch ein paar helle Zweige aus Cölinblau, Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß.

Um den Vordergrund zu beleben, bringen Sie ein paar zarte Striche aus Lichter Ocker, Umbra gebrannt und Weiß im Vordergrund auf. Sie sehen wie trockenes Gras aus.

WAS SIE BRAUCHEN

- Eine Spanplatte, 35 cm x 35 cm
- Acrylgrundierung
- einen flachen Malerpinsel, verschiedene Borstenpinsel: große und mittlere runde oder Katzenzungenpinsel
- ein Palettmesser
- ein Malmesser (oder Malspachtel)
- Siena gebrannt, Cölinblau, Lichter Ocker, Titanweiß, Ultramarin, Krapplack dunkel, Phthaloblau, Kadmiumrot und Umbra gebrannt.

Den eigenen Stil finden

Die gestische Zeichnung bietet viele Vorteile, wenn es darum geht, Menschen zu zeichnen. Sie erlaubt nicht nur schnelles und selbstbewußtes Arbeiten, sondern eröffnet auch neue Möglichkeiten zur Wiedergabe von Motiven in Bewegung.

Anfänger verläßt oft der Mut, wenn Sie Menschen in Bewegung zeichnen sollen; sie versuchen, die Menschen akkurat abzuzeichnen – und scheitern. Für den geübten Künstler dagegen liegt eine spannende Herausforderung darin, Bewegung auf dem Papier festzuhalten.

Das Geheimnis einer überzeugenden gestisch betonten Zeichnung liegt darin, entspannt an sie heranzugehen und den Vorsatz, eine „gute Zeichnung" machen zu wollen, einfach über Bord zu werfen. Schlagen Sie Ihr Skizzenbuch auf, und füllen Sie mehrere Seiten mit kleinen, zügigen Skizzen. Sie werden erstaunt sein, wie schnell Sie sich „aufwärmen", ein Gefühl für Bewegung bekommen und diese ohne Zögern auf Papier bringen.

Die mit breiter Kreide gefertigte Zeichnung von Gail Brown stellt einen ausgesprochen interessanten Ansatz dar: Der Kunststudent hat versucht, eine einzige Bewegung in einer Figur einzufangen. Mit der Seite der Kreide konnte er die großen Flächen andeuten und die Skizze in kürzester Zeit fertigstellen. Geschickt wird die Figur durch die Verteilung der Halbtöne und die weißen Papierstellen plastisch modelliert, die zwischen den Kreidestrichen stehenbleiben. Die ausgesparten Papierstellen sind dabei genauso wichtig wie die Linien.

Medien testen

Verwenden Sie auch ungewöhnliche Medien wie Pitkreide, Pastell, Kohle oder Ölkreide zum Zeichnen, und benutzen Sie sowohl die Spitze als auch die Seite des Materials, um Tonflächen und Linien miteinander abzuwechseln. Tusche und Pinsel eignen sich ebenso für diese Zeichenmethode; sie ergeben weiche, fließende Linien.

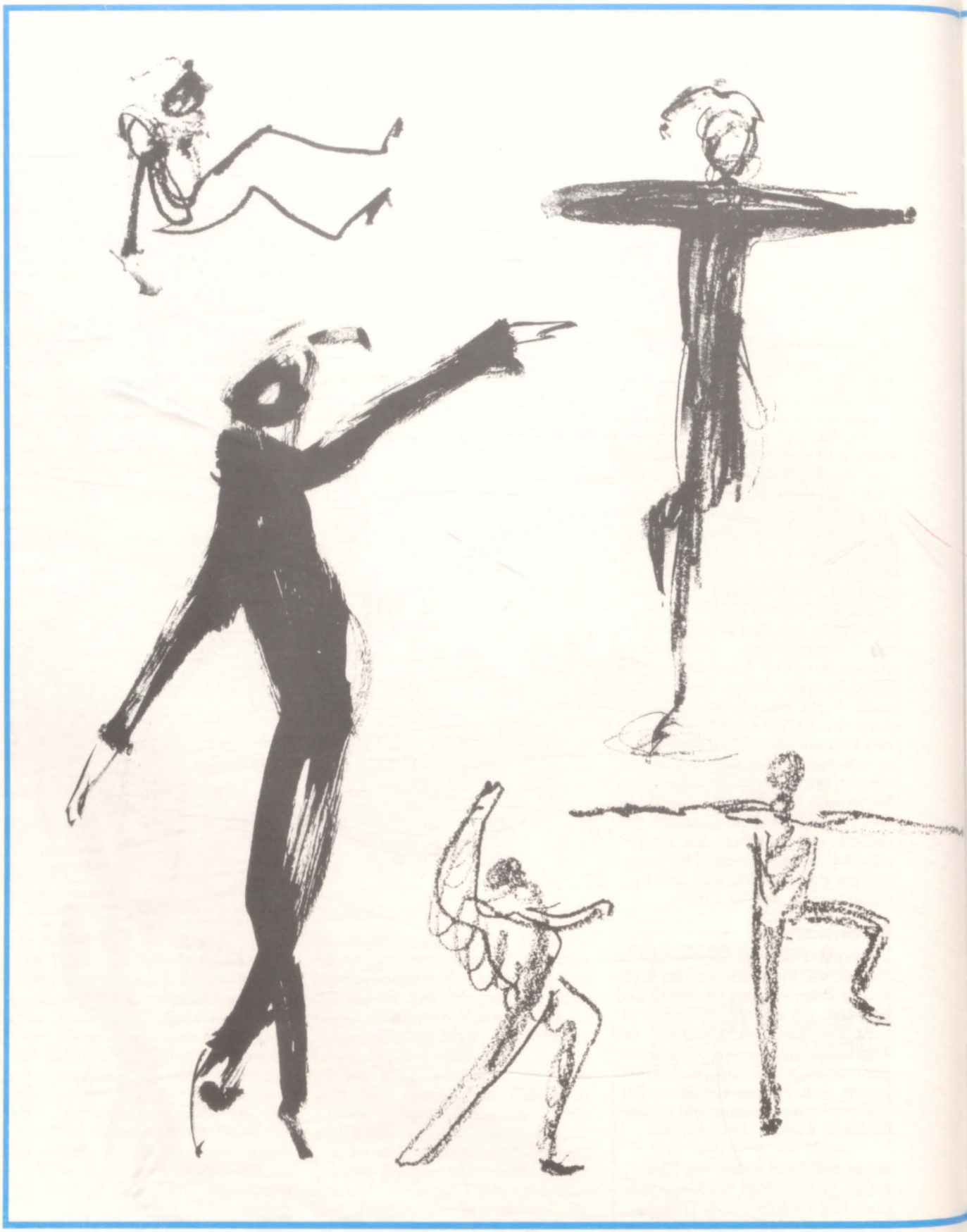
Lawrence Wood hat Menschen in der Eishalle skizziert. Dabei probierte er die unterschiedlichsten Techniken aus. Er wählte bevorzugt Materialien, die fließende Linien begünstigen und so das schnelle Erfassen des Motivs vereinfachen. In seinem Experiment kommen nicht nur die Eigenheiten der verschiedenen Medien klar heraus, es zeigt sich auch, daß man im flüssigen Zeichnen – wie beim Schreiben – eine Handschrift entwickeln kann. Es lohnt sich, viele schnelle Ausdruckszeichnungen anzufertigen, um so den eigenen Stil zu finden.

Tip

DIE POSE NACHVOLLZIEHEN

Um beim gestischen Zeichnen Gefühl für Bewegung zu entwickeln, ist es hilfreich, wenn Sie die Pose nachempfinden können. Lassen Sie Ihr Modell eine Pose einnehmen, die einer Handlung oder Bewegung entspringt. Dann nehmen Sie die gleiche Haltung ein; entspannen Sie die Muskeln, damit Sie fühlen, wie das Gewicht sich verteilt; achten Sie auf die Ausrichtung Ihrer Schultern und Hüftknochen. Sie werden entdecken, daß es nun einfacher für Sie ist, das Wesentliche einer Bewegung in Ihrer Zeichnung einzufangen.

Minutenskizze in Kreide von Gail Brown. Mit der Seite des Kreidestäbchens fing der Künstler die Haltung ein und modellierte zugleich die Form.



SCHLITTSCHUHLÄUFER
Wenn Sie Ihr Skizzenbuch zum Sportzentrum oder in die Eishalle mitnehmen, werden Sie sicher Motive für Dutzende von kleinen Ausdruckszeichnungen finden. Eishallen sind besonders interessant, denn dort können Sie probieren, die anmutigen Gesten von geübten Eisläufern in Kontrast zu den unbeholfenen Bewegungen der Anfänger zu setzen. Zum Skizzieren empfehlen sich Tusche und Pinsel, Kohle oder ein weicher Bleistift.

Skizzen von Lawrence Wood

Subtiler Farbsinn

Paul Cézanne beherrschte feinste Tonwertabstufungen meisterhaft. Die Klarheit seiner Aufbauten fasziniert den Betrachter.

Über große Künstler werden oft recht fragwürdige Theorien aufgestellt. Eine zur Malweise Paul Cézannes lautet, er habe die Form allein durch Farbe geschaffen, ohne Schattierungen zu berücksichtigen. Tatsächlich verwendete auch Cézanne Tonwertabstufungen und Kontraste – das kann man erkennen, wenn man sich Schwarzweißaufnahmen von seinen Gemälden anschaut.

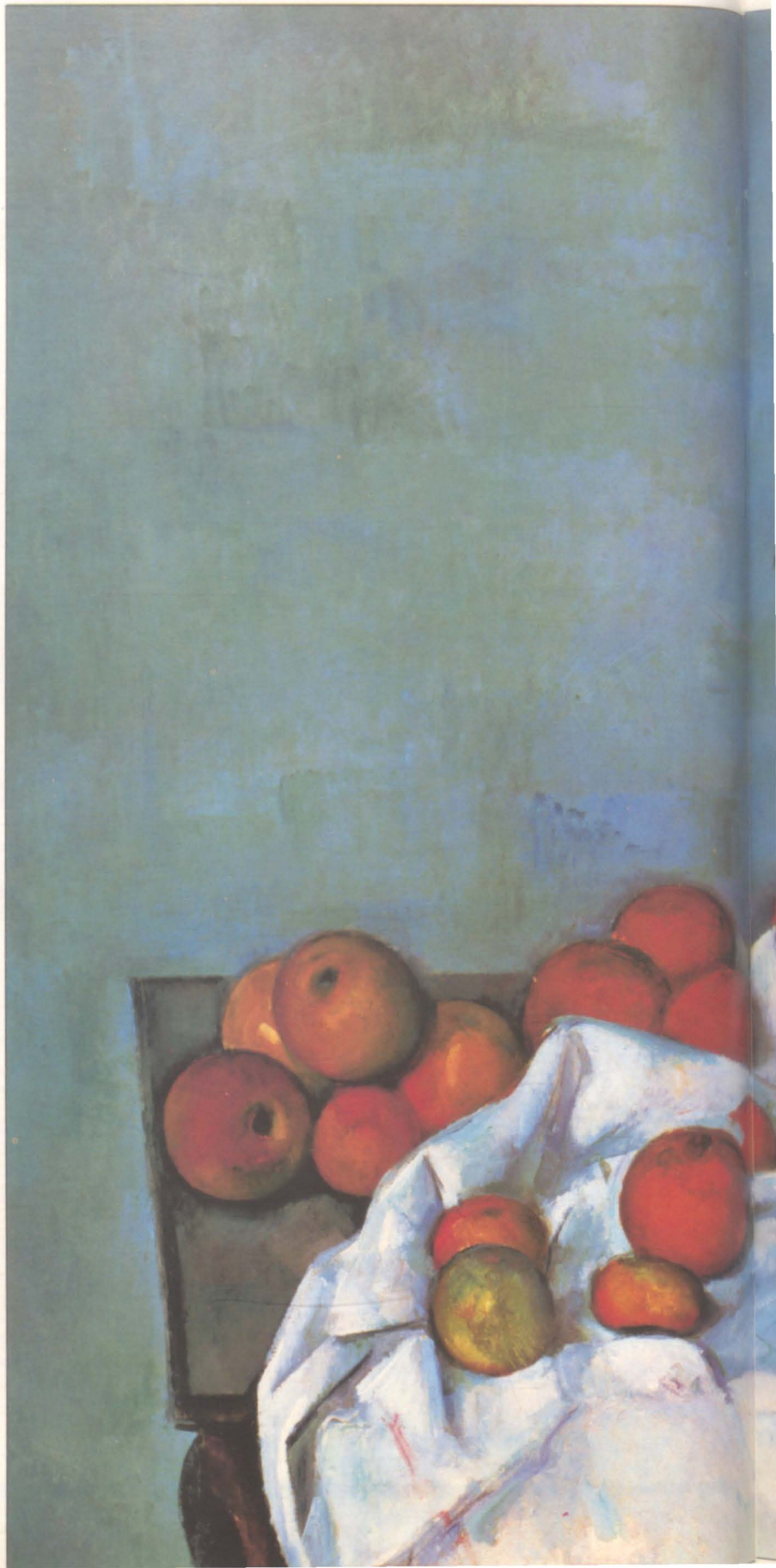
Am Anfang seiner Schaffensperiode hatte Cézanne allerdings eine sehr ungewöhnliche Methode, die Tonwertverteilung zu kontrollieren. Der Maler Monet schrieb dazu eine Anekdote über Cézanne. „Cézanne hatte die Angewohnheit, an der Academie Suisse, wo er von sechs bis elf Uhr morgens arbeitete, neben sein Modell ein schwarzes und ein weißes Taschentuch zu legen. So bestimmte er die beiden Pole, zwischen denen er seine Farbschattierungen entwickeln wollte."

Gemiedenes Schwarz

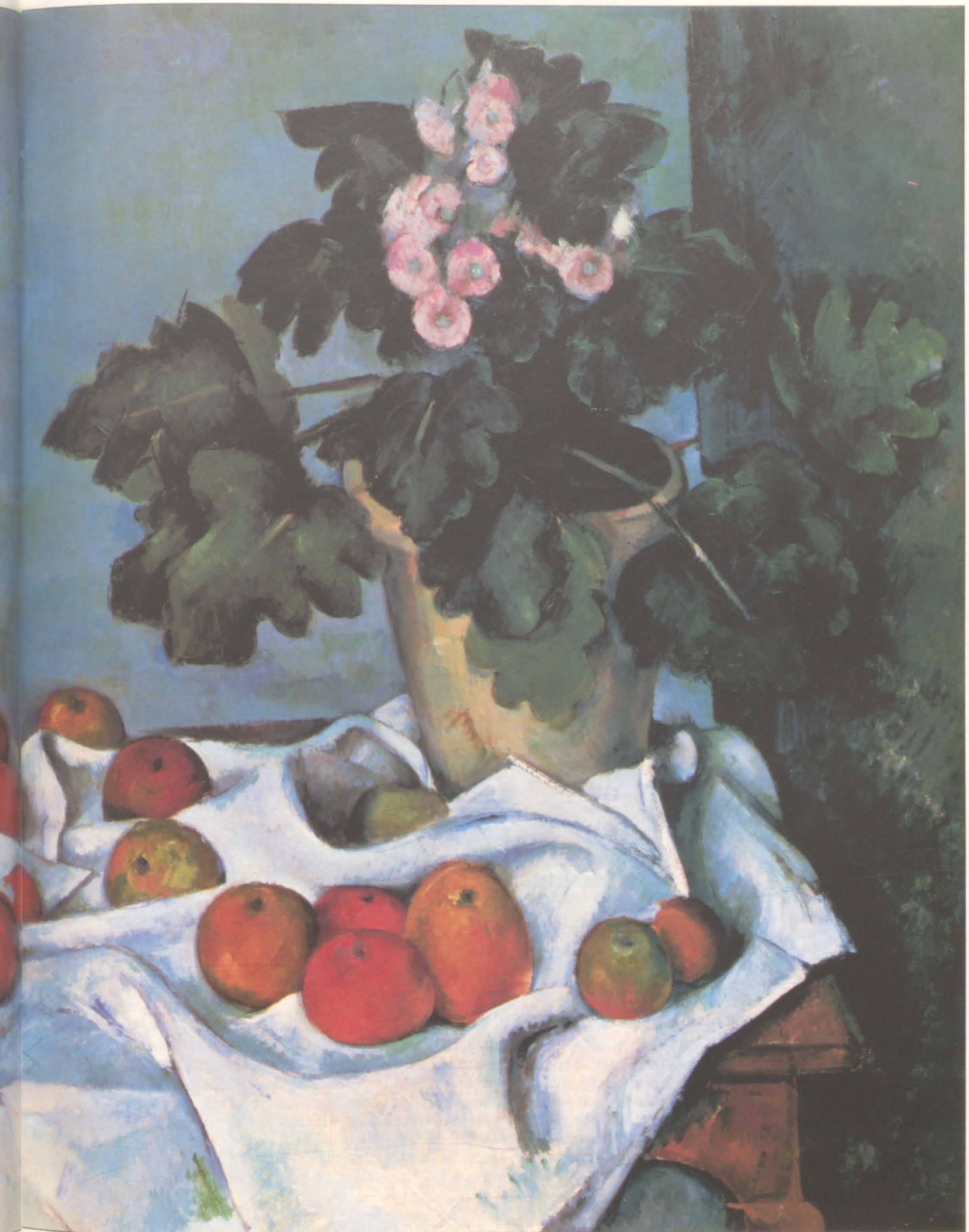
Auch die häufige Behauptung, Cézanne habe nie Schwarz verwendet, kann in ihrer Absolutheit nicht aufrecht erhalten werden. Zum einen wendete er sich erst unter dem Einfluß der Impressionisten vom Schwarz ab, zum anderen gibt es einige Bilder aus einer späteren Zeit, etwa sein „Stilleben – Äpfel und ein Topf Primeln", die sehr dunkle Schattierungen und vermutlich auch Schwarz enthalten.

Die Maltechnik, die Cézanne in seinem Spätwerk anwandte, ist ziemlich genau bekannt. Er trug auf eine völlig weiße und recht glatte Leinwand, genau nebeneinander, wie kleine Bausteine, vertikale oder diagonale Pinselstriche auf. Darüber malte er weitere, überlappende Pinselstriche. Bei diesem Prozeß entwickelte er die Form durch subtile Tonveränderungen.

In seinen Bildern variieren die einzelnen Farbflecken nicht nur in ihren Helligkeitswerten, sondern es wurden auch die feinsten Farbnuancen festgehalten, bis schließ-



„Stilleben – Äpfel und ein Topf Primeln" von Paul Cézanne, etwa 1886–1890, Öl auf Leinwand, 72 cm x 90 cm.



M. frdl. Gen. Metropolitan Museum of Art, New York, Nachlaß Samuel A. Lewison

Home House Society Trustees, m. frdl. Gen. Cortauld Institute Galleries, London

lich die ganze Fläche geschlossen war. In diesem sehr methodischem Vorgehen und in der Reintegration der zersprengten Formen liegen die Hauptunterschiede zwischen Cézanne und anderen Impressionisten wie Pissarro.

Form und Kontur

Wir kennen unvollendete Stilleben, bei denen Cézanne die runde Form von Äpfeln durch ineinandergreifende, durchbrochene Linien definierte. Es gibt einen Grund dafür, warum Cézanne, der ein hervorragender Zeichner war, die Kontur nicht einfach zeichnete. Die vorsichtige Annäherung an die Kontur ist Ausdruck seiner geradezu zwanghaft intensiven Beobachtung und Erforschung: Runde Formen verstand Cézanne als Aneinanderreihung zurückweichender Ebenen.

Das „Stilleben – Äpfel und ein Topf Primeln" ist eines von Cézannes großartigsten und durchkomponiertesten Gemälden. Es zeigt, daß er ein hochentwickeltes Gespür für das visuelle Gewicht und Volumen alltäglicher Formen besaß. Er verbrachte viel Zeit damit, um seine Stilleben zu arrangieren; er begann erst dann zu malen, wenn ihm die Anordnung richtig erschien.

Die Konturen in Stilleben und Landschaften malte Cézanne im allgemeinen blau – man nennt sie auch Cézannes „blaue Zeichnungen". Hierfür gibt es die Erklärung, Cézanne habe eine kalte, „zurückhaltene" Farbe gewählt, um zurückweichende Ebenen anzudeuten.

Farbbeobachtung

Gleichzeitig verhindert das Blau, daß die Konturen ‚hervortraten'. Einen genau gegenteiligen Einsatz der Kontur findet man bei Gauguin. Er interpretierte die Formen seiner Gegenstände durch ausgesprochen gewichtige, schwarzumrissene Konturen betont flächig.

„Mont Sainte-Victoire" von Paul Cézanne, etwa 1885–87, Öl auf Leinwand, 66,7 cm x 92 cm. Eine nahezu vollkommene, sehr anmutige Version dieses immer wiederkehrenden Motivs von Cézanne. Die rhythmische Kontur des Berges wird in der Bewegung der Zweige aufgegriffen und „beantwortet".

Bei diesem Gemälde können Sie deutlich sehen, welche beiden Arten von Pinselstrichen Cézanne am häufigsten verwendete: den diagonalen Strich, der in Funktion und Form an einen Baustein erinnert und mit dem er die Flächen aufbaut, und die freie Linienzeichnung der Baumstämme und Bergformen, die mit einem spitzen Zobelpinsel über die Farbe gezogen wird. Im allgemeinen setzte Paul Cézanne dafür Blau oder ein bläuliches Grau ein.

M. frdl. Gen. Fitzwilliam Museum, Cambridge

Cézannes subtiler Farbsinn ist immer logisch und nie einfach nur systematisch. Er sagte: „Es gibt eine Farbenlogik; nur ihr ist der Maler zu Gehorsam verpflichtet, niemals der Logik des Verstandes. Er muß immer der Logik seiner Augen folgen. Wenn er genau fühlt, dann denkt er auch genau." Diesen Grundsatz blieb er sein Leben lang treu. Durch die Konsequenz, mit der er daran festhielt, hatte er einen beträchtlichen Einfluß auf die Malerei des 20. Jahrhunderts.

Landschaft von Paul Cézanne, etwa 1882, Öl auf Leinwand, 60,3 cm x 49,5 cm. Die subtilen Farbveränderungen hat der Künstler allesamt sehr genau beobachtet: Sie fließen unmittelbar in eine ganz subjektive Interpretation ein.

Die Sgraffitotechnik

Das bildnerische Mittel beim Buntstift-Sgraffito ist die Linie. Doch durch Kratzen oder Schaben lassen sich ganze Farbpartien und damit auch Tonwerte verändern.

Die Idee der Ritztechnik ist sehr alt. Schon in der Steinzeit versuchten die Menschen, mit spitzen Steinen Muster und Figuren in Flächen zu kratzen. Heute umfaßt die sogenannte Sgraffitotechnik wesentlich mehr. Zum Beispiel nutzen die Keramik-, die Druckkunst, die Acryl- und die Ölmalerei, aber auch das Buntstiftzeichnen dieses beliebte Verfahren.

Sgraffito und Buntstift

Zwei Grundvarianten lassen sich mit dem Buntstift praktizieren. Erstens kann man durch die Pigmentschicht hindurch Linien ritzen, und zweitens können ganze Farbpartien ausgeschabt werden.

Beide Möglichkeiten sind jedoch nur dann zu empfehlen, wenn der Farbauftrag aus einer satten Pigmentschicht besteht, in der Ritzen und Schaben deutliche Spuren hinterläßt. Damit der dicke Farbauftrag keine störenden Wachsausblühungen hervorbringt (das sind weiße Schleier), sollten Sie Ihre Zeichnung vor dem Auskratzen fixieren.

Deutlich abgesetzte Linien ritzen Sie am besten mit einer scharfen Klinge in die Farbe. Die Stärke der Linie ist vom gewählten Instrument abhängig: Ein Skalpell zieht sehr feine, ein Federmesser oder eine Rasierklinge dagegen relativ grobe Striche. Sie können jedoch auch mit einer Nadel arbeiten. Probieren Sie aus, welches Werkzeug Ihnen liegt und welche Linienstärke die Zeichnung verkraftet.

Tonflächen verändern

Mit der Breitseite einer Rasierklinge können Sie ganze Pigmentflächen entfernen, Töne gleichmäßig modulieren oder Marmoreffekte erzielen. Wollen Sie ganze Farbpartien abschaben, lassen sich besonders interessante Effekte erzielen, indem Sie mehrere Farbschichten übereinanderlegen. Sie erhalten nach diesem Prinzip neue optische Mischungen und subtile Tonverschiebungen.

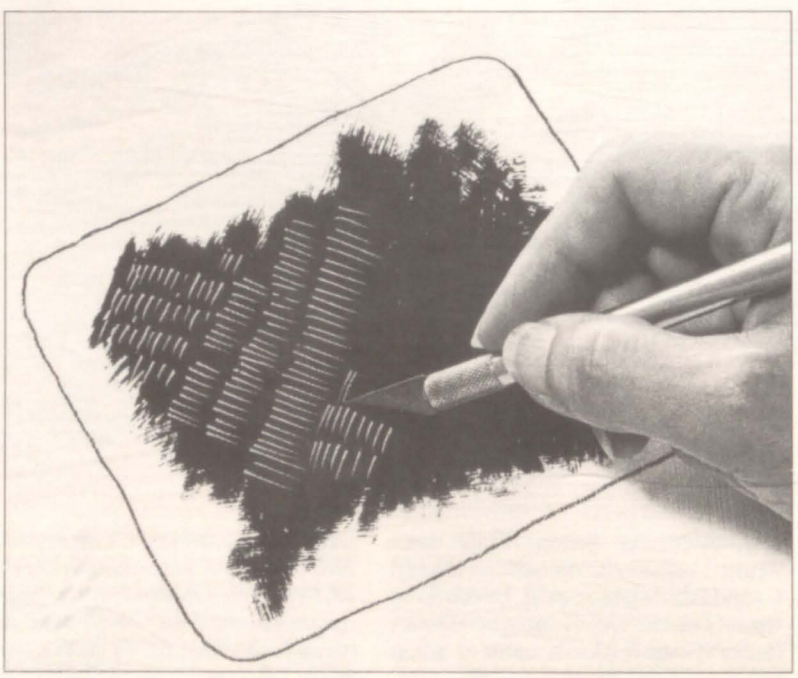
WAS HEISST SGRAFFITO?

Der Begriff „Sgraffito" (manchmal auch „graffito") stammt vom italienischen „graffiare", „kratzen". Vom selben Wort leitet sich auch das moderne Wort „Graffiti" ab, mit dem allerdings nicht künstlerisches Schaffen im traditionellen Sinne, sondern die Bemalung mit Filzstift und Sprayfarben auf öffentlichen Flächen gemeint sind.

Tip WAHL DER FLÄCHE

Erproben Sie Sgraffito-Effekte auf verschieden texturierten und farbigen Flächen. Rein-weiße Flächen lassen sich in die sogenannten Schaberkartons einritzen, die mit Gesso-Grundierung bearbeitet sind. Auf unpräpariertem Zeichenpapier dagegen fallen die gezogenen Striche zart getönt aus, weil das Papier die Färbung des ersten Auftrags annimmt.

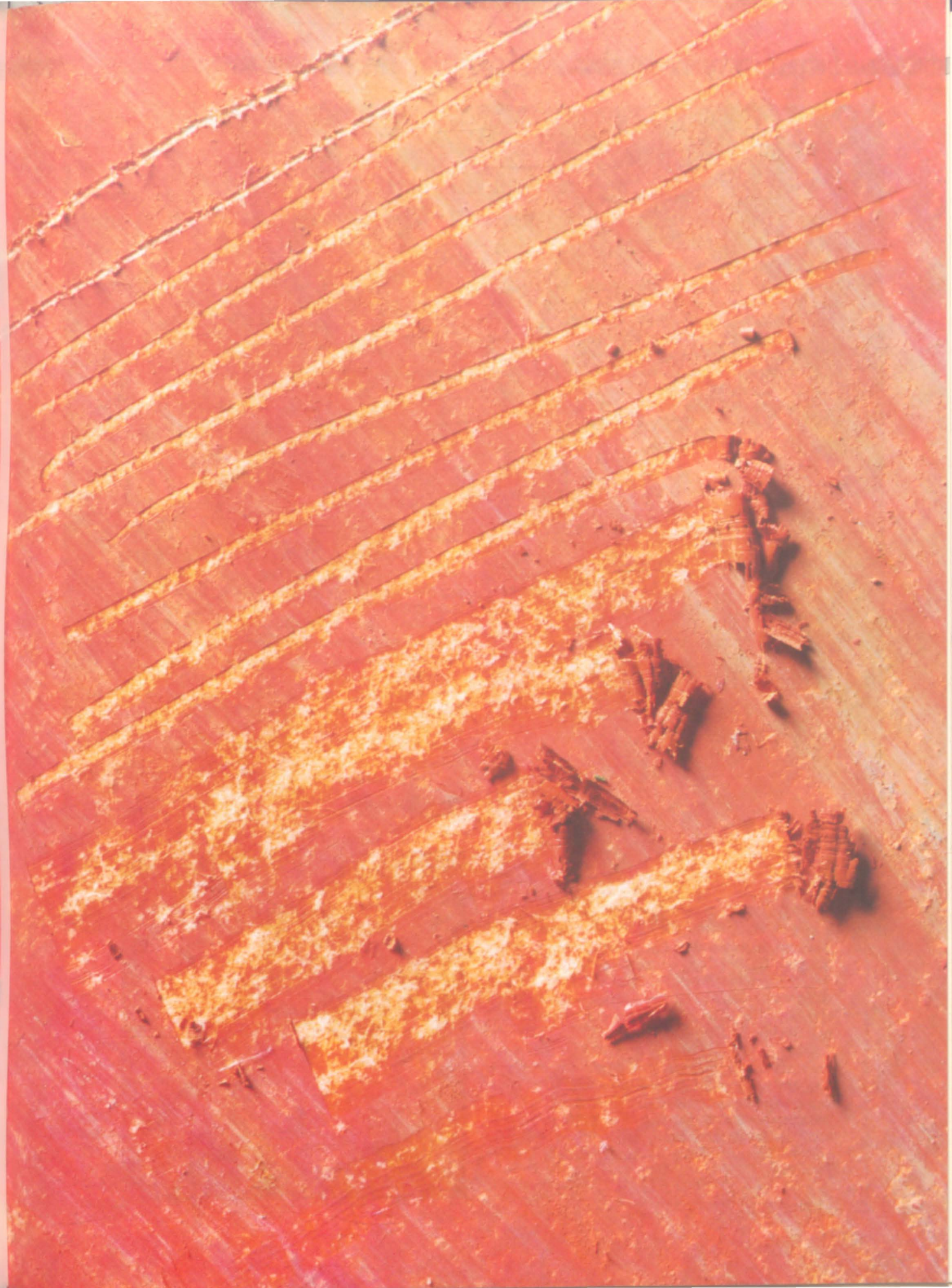
Unter Sgraffito-Linien kommt der leicht kolorierte Untergrund zum Vorschein. Mit unterschiedlichem Druck werden verschiedene Strichstärken geschaffen.



KLEINES SGRAFFITO-EINMALEINS

Für die Sgraffitotechnik benötigen Sie starkes Zeichenpapier. Die Buntstifte, die Sie für diese Technik verwenden, sollten möglichst weich sein, damit sie auch beim Übereinandermalen gut anhaften. Tragen Sie auf einer kleinen Fläche mehrere Schichten Farbe auf. Indem Sie den Druck variieren, schaffen Sie unterschiedlich dicke Farbschichten. Halten Sie das Skalpell zum Ritzen locker wie einen Stift, und ziehen Sie die Klinge mit der leicht schrägstehenden Spitze in gleichbleibender Richtung durch die Farbschichten. Je flacher Sie die Klinge ansetzen, desto breiter wird der gezogene Strich.

Mit der Zeit entwickeln Sie wie von selbst ein Gefühl für den Druck und für die Tiefe Ihrer Ritzungen, und Sie lernen bald, wieviel Pigment Sie für welchen Effekt abkratzen müssen.



Übung: Rote Zwiebeln

Bet Borgeson demonstriert anhand ihres Stillebens, wie Sie Sgraffito-Technik flächig nutzen können. Die runden Körper und reichen Schattierungen der drei roten Zwiebeln stehen in wirkungsvollem Kontrast zu einem gleichmäßig marmorierten Sgraffitogrund.

1. Farbtemperatur des Hintergrunds

Zuerst werden die Anordnung und die Umrisse der Zwiebeln mit einem HB-Bleistift flüchtig erfaßt. Danach nehmen Sie sich die Papieroberfläche vor. Schraffieren Sie um die Zwiebeln herum, bis die Körnung des Papiers mit Pigment gesättigt ist. Die Künstlerin wählt ein warmes Scharlachrot und arbeitet die Farbe mit viel Druck und in wechselnden Strichrichtungen ins Papierkorn ein. Sparen Sie die Zwiebeln, die Wurzeln und das Zwiebelgrün sorgfältig aus.

1

2

2. Die Zwiebeln gestalten

Um für ihr Stilleben Abwechslungsreichtum in den Formen zu gewinnen, wählte Bet Borgeson, ältere Zwiebeln, die schon austrieben. Ihre trockenen Zwiebelschalen lösten sich in Schichten und gaben ein dankbares Motiv ab. Es ermöglicht dem Zeichner, vielfältige Textur und Farbaspekte auszuprobieren.

Obwohl alle Zwiebeln dieselbe rot-violette Grundtönung aufwiesen, sehen sie doch verschieden aus. Ihr individuelles Aussehen können Sie angemessen wiedergeben, indem Sie jeweils der ersten Farbschicht eine andere Farbe verleihen: Bergblau für die obere, Rotviolett für die mittlere und Karmesinrot für die untere Zwiebel. Damit beleben Sie Ihr Bild ganz enorm, ohne auf eine weitgehend naturgetreue Darstellung zu verzichten. Die jeweiligen Töne werden nun in den Schattenpartien weiter vertieft. Die Triebe der unteren Zwiebeln koloriert die Künstlerin mit Olivgrün.

3. Den Hintergrund vertiefen

Tragen Sie nun mit starkem Druck Indigoblau über den ursprünglichen Hintergrundton, und entfernen Sie mit der Breitseite einer Klinge, wie man sie zum Auftrennen von Nähten benutzt, den Großteil dieser zweiten Farbschicht wieder. Wenn Sie eine Rasierklinge verwenden, sichern Sie die zweite Schneide mit einem Korken, damit Sie sich nicht schneiden. Variieren Sie beim Schaben den Druck auf die Klinge. Dadurch entsteht ein leicht marmorierter Effekt.

Obwohl sich das Bild jetzt verdichtet und einen besseren Zusammenhalt bekommt, können sich die feinkörnig gezeichneten Zwiebeln noch nicht gegen die geschlossenen, glatten Hintergrundtöne behaupten. Daher empfiehlt es sich, die Farbe nicht in zarten Schichten, sondern satt aufzutragen. So gleichen Sie sie im Ausdruck dem Hintergrund an.

3

4. Farbwerte angleichen

Der Hintergrund wird mit einer olivgrünen Schicht versehen und mit einem weichen Tuch abgerieben. So lassen sich Pigmentrückstände entfernen und helle und dunkle Partien sanft verwischen.

Um die Zwiebeln auszuformen, modellieren Sie die obere Zwiebelform in den Tönen Rotviolett, Karmesinrot, Rosa und etwas Bergblau. Bei der mittleren Zwiebel legen Sie in den tiefen Tönen Scharlachrot, Indigoblau und Toskanischrot übereinander. Für die lichten Partien können Sie Hellviolett und Rosa, für die losen, trockenen Schalen Creme- und Orangetöne verwenden.

Um einen tiefen Schatten zu erhalten, verwischen Sie an der unteren Zwiebel dicht aufgetragenes Bergblau und helles Violett. Der Rest der Zwiebel ist in Rotviolett, Karmesinrot, Rosa und Creme gestaltet.

Die grünen Triebe können Sie mit Bergblau, Creme und Hellviolett überarbeiten. Mit der Ecke der Rasierklinge deuten Sie winzige, faserige Wurzeln an.

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen schweres widerstandsfähiges Aquarellpapier, ca. 17 cm x 22 cm.
- einen HB-Bleistift
- eine Rasierklinge oder eine Trennklinge
- Buntstifte in den Farben: Scharlachrot, Bergblau, Rotviolett, Karmesinrot, Olivgrün, Indigoblau, Rosa, Toskanischrot, Hellviolett, Creme, Orange
- Fixierspray.

Momente voller Farbenfreude

Die Situation des Augenblicks nutzen, ist eine Grundvoraussetzung für die schnelle Skizze. Trotz aller Eile brauchen Sie jedoch in Ihren Notizen auf Farbe nicht zu verzichten. "Lasuren" heißt das Zauberwort für schnelle Farbaufträge.

Haben Sie nicht den Anspruch, daß aus einer schnellen Skizze stets ein gelungenes Bild werden muß. Ein Skizzenbuch ist nichts anderes als eine Art Stenoblock – allerdings für optische Notizen. Sie sollten ihn auch in diesem Sinne nutzen und alles skizzieren, was Ihnen auf den ersten Blick gefällt; seien es die anmutigen Bewegungen einer Katze, die sich vor dem Kaminfeuer ausstreckt, oder eine zufällige Ansammlung von Gegenständen auf dem Frühstückstisch. Gleichgültig, was Sie interessiert: Versuchen sie immer, das Charakteristische Ihres Motivs einzufangen, und arbeiten Sie schnell. Auf diese Weise zwingen Sie sich, selektiv zu zeichnen, also zu entscheiden, was wesentlich ist und was nicht. Und Ihre Skizzen gewinnen überdies an Dynamik.

Was aber kann man tun, wenn es gerade die Farben sind, die in einem Motiv das gewisse Etwas ausmachen? David Millard sah sich auf einem Spaziergang vor dieses Problem gestellt. Spätsommerlich gefärbte Bäume verliehen der Landschaft ihre besondere Stimmung.

Schnelle Lasuren

Zum Glück hatte der Künstler bereits einige Erfahrung mit Motiven, die erst durch ihre Farben wirken. Aus diesem Grund führt David Millard auf seinen Exkursionen stets eine kleine Auswahl an Aquarellfarben mit sich. Sie erlauben es ihm, ohne großen Zeitaufwand mit schnellen, wäßrigen Farbaufträgen die Farbstimmung einzufangen. Diese ersten Impressionen genügen meist vollkommen, um nach Ihnen im Atelier ausdrucksstarke Gemälde zu schaffen.

Aquarellasuren sind ein dankbares und leicht zu beherrschendes Mittel. Sie können sie einfach über Ihre Bleistiftskizzen legen und sehr schnell größere Flächen farbig ge-

Um auf seinen Spaziergängen auch farbliche Impressionen einfangen zu können, führt David Millard eine kleine Auswahl von Aquarellfarben mit sich.

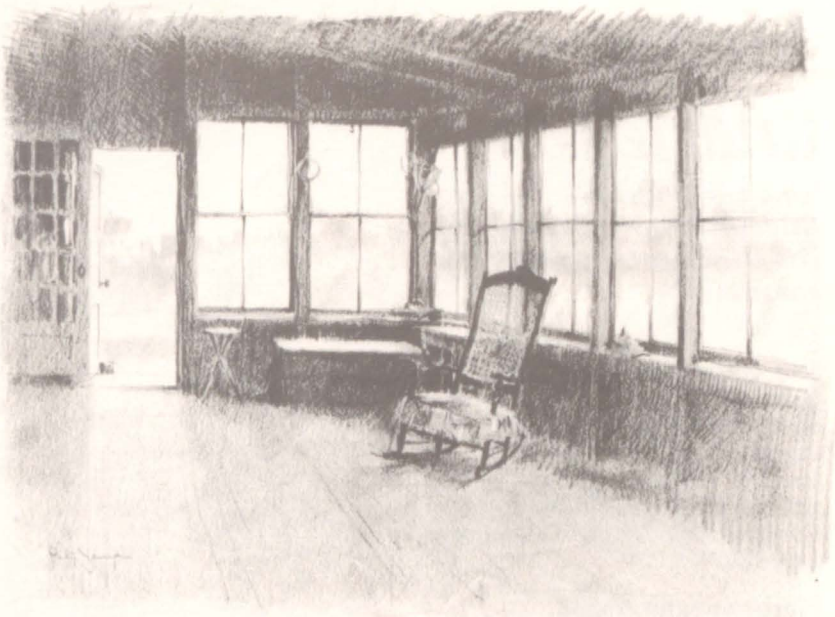
stalten. Diese Tatsache macht das Lasieren geradezu zum Geheimtip, wenn es darum geht, flüchtige Lichtstimmungen einzufangen.

Neben der Aquarellasur bietet sich auch eine Tuschelasur an. Selbst bei einer schichtweisen Übermalung mit lasierenden Farbschichten kommen sämtliche Farbaufträge im gleichen Maße zur Geltung. Tragen Sie auf die trockene Strichzeichnung die Tonflächen mit verdünnter Tusche auf.

Die Kraft des Lichts

Welch ausdrucksstarke Möglichkeiten selbst eine Lasur mit nur wenigen Tönen bietet, zeigt ein Beispiel aus dem Skizzenbuch von Philip Jamison. In seiner Bleistiftstudie legte der Künstler zunächst die Bildkomposition und die Verteilung der Tonwerte fest, in der er das schlichte Interieur eines Wochenendhauses am See wiedergeben wollte. Der interessanteste Aspekt des Motivs, das helle Licht draußen vor dem Haus, das einen reizvollen Kontrast zu den gedämpften Tönen im Zimmer bildete, ließ sich in dieser Technik jedoch nur sehr unvollkommen ausdrücken.

Die ideale Lösung bieten in solch einem Fall Aquarellasuren. Die vielschichtigen Lichtverhältnisse im Innenraum gibt der Künstler ohne auf Nuancen verzichten zu müssen, in annähernd neutralen Tönen wieder. Um den Kontrast zum Licht draußen zu schaffen, mußte er den Hintergrund nun nicht mehr diffus zurücktreten lassen – ein kalter und ein warmer Ton genügten, um Distanz zu schaffen.



In einer ersten Skizze legte Philip Jamison die Bildkomposition fest und führte erste Überlegungen zur Tonwertverteilung aus. Die Lichtverteilung läßt sich mit dem Bleistift jedoch nur unvollkommen wiedergeben.

Auf einer zweiten Bleistiftskizze arbeitete der Künstler mit Lasuren. Durch einfache Überlagerung zweier Schichten entstehen Schatten und Raumtiefe. Die lasierenden Farben sollten nicht zu stark mit Wasser verdünnt werden, weil sie sonst kraftlos wirken.

Messen und teilen

Eine wirkungsvolle Bildaufteilung läßt sich mit Hilfe der Geometrie konstruieren.

Sehr oft beschäftigt man sich beim Malen mit der Frage: Wie teilt man die Bildfläche so harmonisch und ausgewogen auf, daß das Bild eine optimale Wirkung erhält? Die Regeln des Goldenen Schnitts und der Quadratierung können Ihnen weiterhelfen.

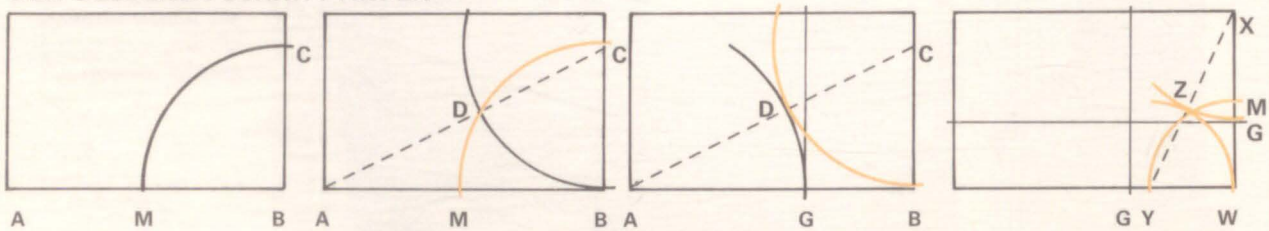
Harmonische Maße

Den meisten Bildern liegt ein horizontales oder vertikales Teilungsschema zugrunde. Bei Landschaftsdarstellungen ist die Horizontlinie die wichtigste Teilung der Bildhöhe. Bei der Darstellung eines Raumes wird die vertikale Teilung oft von Türen und Fenstern bestimmt. In George Seurats „Die Brücke von Courbevoie" sind es der Fabrikschornstein, der Steg, die Masten und die Personen, die wichtige geometrische Teilungslinien des Bildes ausmachen. Seurat setzte sie wohlüberlegt. Das Bild macht auf den

Zeichnung nach „Jockeys vor dem Rennen" von Edgar Degas. Der senkrechte Pfosten teilt das Bild nach dem Goldenen Schnitt.

Zeichnung von Bernard Dunstan

DEN GOLDENEN SCHNITT FINDEN



1. Nehmen Sie die Grundlinie Ihrer Malfläche als Strecke AB. Messen Sie ihren Mittelpunkt M aus, und schlagen Sie mit dem Zirkel von B aus mit der Strecke MB einen Viertelkreis. Sie erhalten Punkt C.

2. Verbinden Sie die Punkte A und C. Nehmen Sie von C aus die Strecke BC (= MB) in den Zirkel, und schlagen Sie einen Bogen um C, der die Strecke AC schneidet. Sie erhalten auf diese Weise den Punkt D.

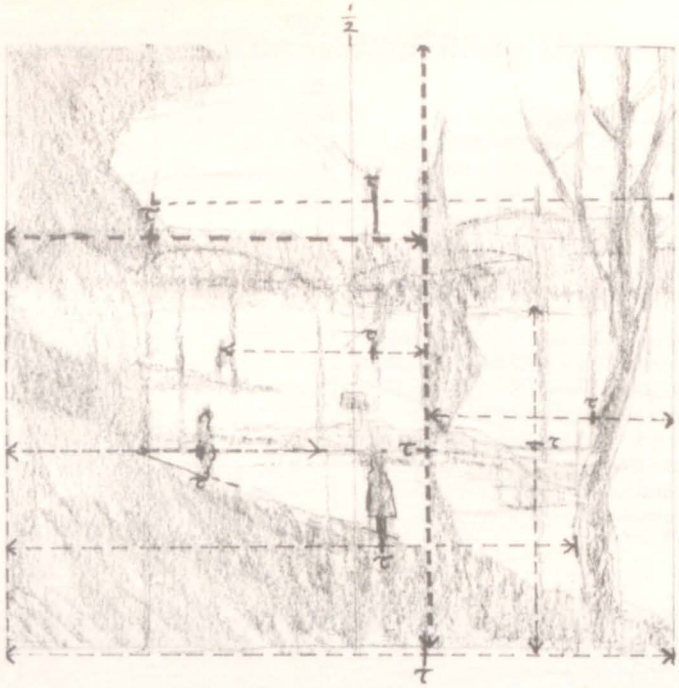
3. Tragen Sie mit dem Zirkel von A aus die Strecke AD auf AB ab. Sie finden Punkt G, in dem Sie eine Senkrechte zu AB errichten. GB verhält sich nun zu AG wie AG zu AB; die Bildbreite ist harmonisch geteilt.

4. Um den Goldenen Schnittpunkt G für die Bildhöhe zu finden, verfahren Sie ebenso: Schlagen Sie mit WM einen Kreis um W, verbinden Sie X mit Y, schlagen Sie einen Kreis um W mit YW und um X mit ZX.

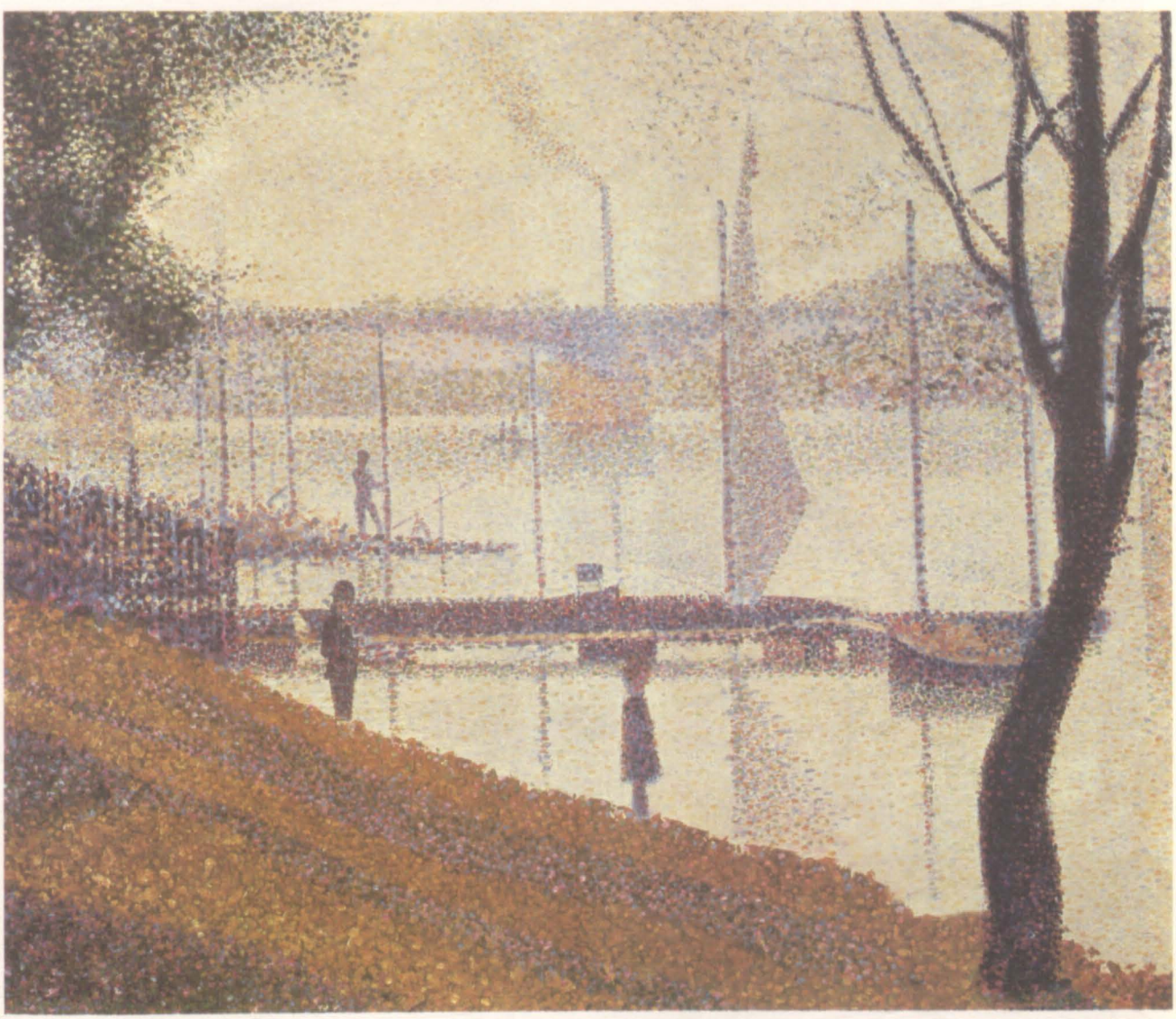
Betrachter deswegen einen so ausgewogenen Eindruck, weil Seurat die Teilungslinien genau kalkulierte und harmonisch proportionierte.

Das bekannteste Proportionsverhältnis ist der Goldene Schnitt. Mit ihm läßt sich eine Bildaufteilung gewinnen, die harmonisch und anregend wirkt, und in der jene Punkte leicht aufzufinden sind, an denen wichtige Bildteile gut zur Geltung kommen.

Den Goldenen Schnitt auf eine Strecke anzuwenden, bedeutet, sie derart in zwei ungleiche Strecken zu



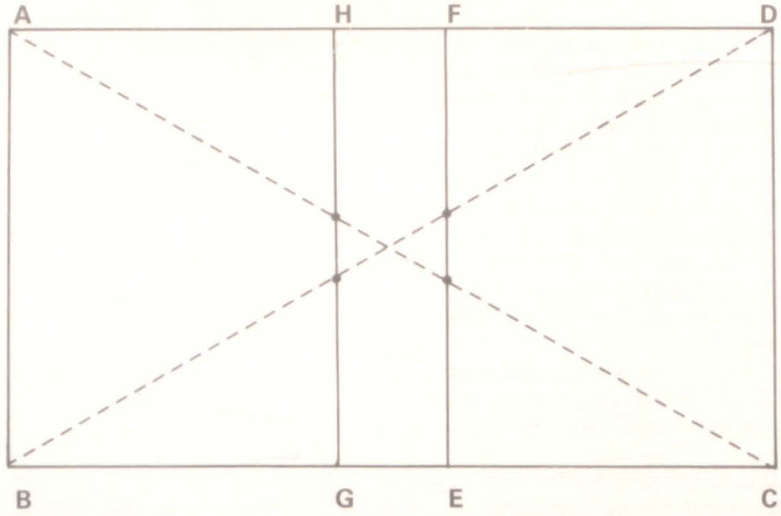
„Die Brücke von Courbevoie" von Georges Seurat. Öl auf Leinwand, 47,7 cm x 54,6 cm. Das Diagramm des Bildes läßt vermuten, daß der Goldene Schnitt dem Künstler als Hilfe für die Anordnung wesentlicher Bildelemente diente.



M. frdl. Gen. Courtauld Institute Galleries, London

QUADRATIERUNG

Nehmen wir an, Ihre Malfläche hat die Form des abgebildeten Rechtecks. Tragen Sie die Strecke AB auf BC ab, so daß Sie E erhalten (BA = BE). Errichten Sie auf E eine senkrecht auf BC stehende Linie, so daß Sie F und damit das Quadrat ABEF erhalten.
Sie können auch von rechts quadratieren und so eine weitere Vertikale GH gewinnen. Wenn Sie die Diagonalen einzeichnen (gestrichelte Linien), erhalten Sie auf den Vertikalen vier Schnittpunkte, die Ihnen als Richtpunkte zur Anordnung wichtiger kompositorischer Elemente dienen können.



unterteilen, daß sich die kleinere zur größeren verhält wie die größere zur Gesamtstrecke. Die Teilstrecken stehen ungefähr im Verhältnis 8:5. Wie Sie diese Unterteilung in der Praxis durchführen können, erfahren Sie aus unserem Kasten.

Da Streckenteilungen nach dem Goldenen Schnitt stets einen ausgesprochen harmonischen Eindruck vermitteln, erhalten Sie eine besonders wirkungsvolle Lage für den Bildhorizont, wenn Sie die Bildhöhe nach diesem Proportionsverhältnis teilen. Wichtige vertikale Bildelemente, wie etwa in Seurats Gemälde das Segel, plazieren Sie geschickt, wenn Sie die Regel des Goldenen Schnitts auf die Bildbreite anwenden. Auch die vertikalen Bildelemente selbst können Sie nach dem Goldenen Schnitt harmonisch weiter teilen.

Quadratierung eines Rechtecks

Eine zweite Aufteilungsmethode für ein Rechteck ist die Quadratierung. Tragen Sie die kürzere Seite eines Rechtecks auf der längeren Seite ab, und ziehen Sie am Endpunkt der abgetragenen Strecke eine Vertikale. Auf diese Weise haben Sie das große Rechteck in ein Quadrat und in ein kleines Rechteck unterteilt.

Sowohl beim Quadratieren wie beim Goldenen Schnitt können Sie die entstehenden Flächen nach denselben Regeln weiter unterteilen. Zusätzliche Hilfspunkte lassen sich durch das Einziehen von Diagonalen in die Flächen gewinnen.

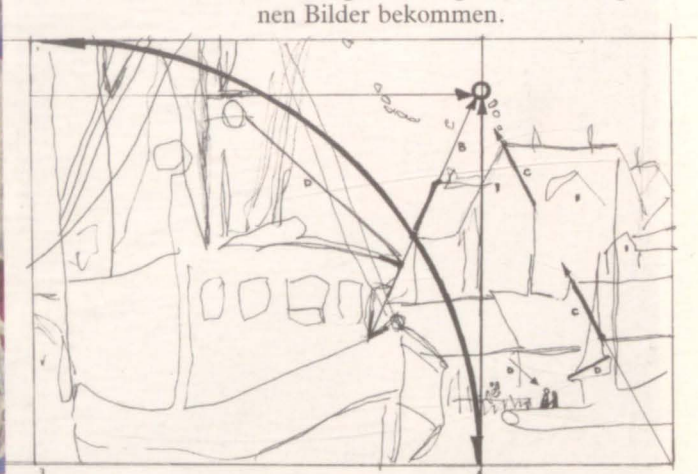
David Millard erhielt mit Hilfe der Quadratierung einen ungefähren Anhaltspunkt für die Plazierung des Mondes in seinem Gemälde „Hunter's Moon". Weil der Mond ziemlich genau auf die Quadratierungslinie gesetzt ist, findet er einen ausdrucksstarken Platz im Bild. Stünde er an einer anderen Stelle, würde er das kompositorische Gleichgewicht des Bildes stören.

Künstlern wie Georges Seurat und Edgar Degas war die Formel des Goldenen Schnitts selbstverständlich auch geläufig, doch haben sie sich nie gänzlich daran gehalten. Die Geometrie eines Bildes wie Seurats' „Die Brücke von Courbevoie" oder Degas' „Jockeys vor dem Rennen" ist intuitiv, entspannt und zugleich von mathematischen Faktoren bestimmt.

„Hunter's Moon" von David Millard, Aquarell, 56 cm x 76 cm. Das durch Quadratierung konstruierte Quadrat wird weitgehend vom Fischerboot eingenommen. Dem Rechteck wurde der Hintergrund zugeordnet. Die Teilungsvertikale nutzte Millard, um eine Stelle für den Mond zu finden.

Meister der Geometrie

Piero della Francesca, ein italienischer Maler des 15. Jahrhunderts, benutzte regelmäßig die Quadratierung als Kompositionshilfe. In seinen Gemälden findet man das Quadrat häufig in der Form eines Hauses oder eines Tempels. Auch die französischen Impressionisten Cézanne, Degas, Seurat und Renoir unterlegten ihren Bildern vielfach geometrische Strukturen. Ihre Bilder bieten ideales Anschauungsmaterial für die Anwendung geometrischer Formeln. Aus ihnen können Sie wertvolle Anregungen und Anwendungsvorschläge für Ihre eigenen Bilder bekommen.



Farbnuancen

Wenn Sie Feingefühl für Farbwirkungen entwickeln, steht Ihnen ein Gestaltungsmittel zur Verfügung, das Sie in wirkungsvollen Kompositionen voll ausschöpfen können.

Nicht jedes Motiv ist mit Pinsel und Farbe leicht aufs Papier zu bringen. Oftmals genügt es nicht, das zu malen, was man sieht, sondern man muß bestimmte Dinge übertreiben oder anders plazieren, damit die Farbkomposition harmonisch wird. Ein Aquarell darf ruhig eher einem poetischen Gedicht ähneln als einer nüchternen Nachrichtenmeldung; es ist Ihr gutes Recht, Gefühle auszudrücken und nicht einfach nur Fakten wiederzugeben.

David Millards Bild der Blumenvase macht deutlich, wie sich die Leuchtkraft von Farben gefühlvoll verstärken läßt, wenn man sie gegen einen kalten, neutralen Hintergrund ausspielt. Am meisten dient es der Farbwirkung, wenn Sie die kalten Farbtöne rund um die warmen Töne und kontrastierende Farben neben weiße Partien setzen. Besonders gelungen ist dies dem Künstler in den Farbnuancen der Blätter; die Palette der Farbtöne umfaßt eine Vielfalt von

Um die brillanten, leuchtenden Farben der Blumen zu akzentuieren, beläßt David Millard den Hintergrund in einem blassen, neutralen Grauton. Der Ausschnitt zeigt, wie die Leuchtkraft der Blumen durch die dunklen Töne der Blätter verstärkt wird.

„Maiskolben" von David Millard. Die gedämpften Farben von Hintergrund und Gemüse lassen die leuchtenden Purpur- und Rottöne stark hervortreten.

Blau, Mauvefarben und Purpur und reicht bis hin zu Ocker- und Olivtönen.

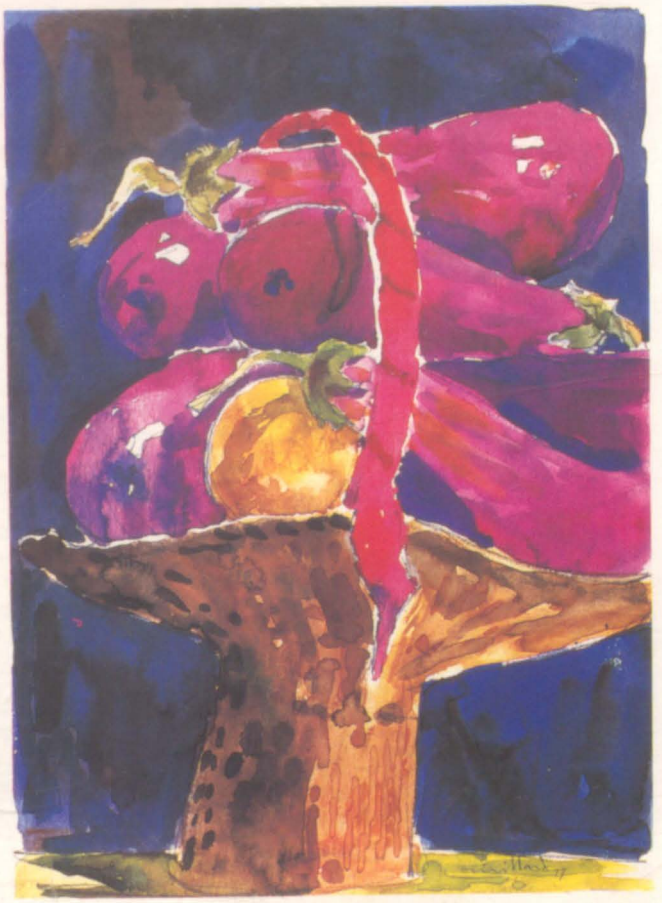
Auch die weiße Blume steht im Dienst der Bildkomposition; verdecken Sie sie einmal, und Sie werden bemerken, wie die Leuchtkraft der anderen Farben nachläßt.

Richtige Plazierung

Wenn man ein Stilleben arrangiert, dann ist die Anordnung der Farben und Gegenstände wichtig. In David Millards „Maiskolben" bilden die Tomaten und die Auberginen einen Rahmen für den Mais, der mehr durch Formen als durch Farben brilliert.

Zu seiner geradezu exotisch wirkenden Farbpoesie „Auberginen im Korb" wurde David Millard in einem Ferienort inspiriert. Auf der Fensterbank eines Restaurants stand ein großer, mit Auberginen gefüllter Korb, der sich kontrastreich vor dem tintenblauen Himmel abhob. Den Himmel gab der Künstler mit verschiedenen Mischungen aus Ultramarin, Cölinblau, Elfenbeinschwarz und Krapplack dunkel wieder. Für die Auberginen verwendete er brillante, dunkle Pink- und Violettöne.

Kleine, ausgesparte Partien weißen Papiers verstärken die Leuchtkraft der exotischen Farben.



Farbiges Licht

Mit vier besonders wirkungsvollen Kunstgriffen können Sie das Licht eines sonnigen Tages gefühlvoll darstellen: Verwenden Sie sehr helle Farbtöne, setzen Sie die Komplementärfarben möglichst dicht nebeneinander, fügen Sie starke Schattenpartien ein, damit Ihr Bild nicht fade und blaß aussieht, und sparen Sie weiße Partien aus, durch die Ihr Bild luftig frisch erscheint. Für sein Bild „Häuser in der Sonne" verwendete David Millard größtenteils Blau- und Orangetöne, Komplementärfarben also, die sich gegenseitig in ihrer Leuchtkraft steigern. Der Kontrast zwischen den dunklen Schatten im Vordergrund und den hellen Farben der Gebäude vermittelt ein unmittelbares Gefühl von strahlendem Sonnenschein.

Geschickt läßt der Künstler das weiße Papier an einigen Stellen durch die Farbaufträge scheinen. Gerade neben den Schatten, die durch ihr Blau kräftig und luftig wirken, sorgen sie für eine starke Betonung der sonnendurchfluteten Atmosphäre dieses Sommertags.

Phantasiefarben

Niemand zwingt Sie, realistisch zu malen. Wenn Sie Farben kreativ einsetzen, können Sie Ihre Gefühle besonders klar zum Ausdruck bringen. David Millard malte seine Hafenszene an einem sehr heißen Tag. Für die Boote, die in graugrünem Wasser lagen, wählte der Künstler warme Pink- und Orangetöne. Er malte das, was er fühlte – und nicht, was er sah. Diese Kombination warmer Farben und glitzender weißer Punkte vermittelt besser den Eindruck der glühenden Sommerhitze, als es realistische Farben

David Millards Sommerimpression wirkt licht und frisch – ein Effekt, der durch die meisterlich harmonische Kombination von Komplementärfarben erzielt wurde.

Tip

KONTRASTE NUTZEN

In einem Bild wird jede Farbe von ihrer Nachbarfarbe beeinflußt. Man bezeichnet das als Simultankontrast. Durch den Einfluß ihrer Nachbarfarbe kann eine Farbe heller oder dunkler, intensiver oder schwächer, wärmer oder kälter wirken. Eine Farbe erscheint:

- dunkler neben einem helleren Ton
- heller neben einem dunkleren Ton
- kälter neben einem wärmeren Ton
- wärmer neben einem kälteren Ton
- intensiver neben ihrer Komplementärfarbe
- schwächer neben einem ähnlichen Ton.

Wenn Sie nach diesem Schema arbeiten, können Sie die Wirkung ihrer Bilder steigern.

Die Farben zu seiner Hafenszene schöpfte David Millard aus der Phantasie. Er wollte darstellen, was er fühlte – und nicht das, was er sah. Beim kleineren Bild wählte er weniger intensive Farben, um eine ruhigere Stimmung zu vermitteln.

könnten. In seinem kleineren Hafenbild arbeitete der Künstler mit zarten Farbtönen, um so die Stimmung kalten Morgenlichts mit Hilfe der Farbkomposition einzufangen.

Farbwirbel

Das Aquarell von Bette G. Cooper ist so eindrucksvoll, weil das Motiv eines Schmetterlings ohne Hintergrund und ohne störendes Beiwerk dargestellt wurde. Es fehlt jeder Hinweis auf die tatsächlichen Größenverhältnisse. Die Form des Schmetterlings besteht aus einem einzigen vibrierenden Farbwirbel leuchtender Töne.

„Papillon" ist ein reines Phantasieprodukt der Künstlerin. Sie malte den Schmetterling überlebensgroß. Das Bild gewinnt dadurch die Ausstrahlung eines farbenprächtigen,

FARBHARMONIE

Ein Bild, das zu viele Farbtöne enthält, kann fleckig und zusammenhanglos wirken. Versuchen Sie, die Farbskala Ihres Motivs zu vereinfachen; so bringen Sie mehr Klarheit in Ihr Bild, und Sie haben es leichter, die gewünschte Stimmung deutlich auszudrücken.

In David Millards Hafenszene findet man eine harmonische Kombination von Pink-, Rot- und Ockertönen, die den Eindruck starker Hitze vermitteln. Für das kleinere Bild nutzte der Künstler gedämpfte Gelb- und Grautöne, die an überstrahlendes kühles Morgenlicht erinnern sollen.

magischen Wesens, das das Blatt Papier überflutet.

Einige Teile des Schmetterlings – etwa der obere Rand der Flügel, der Körper und die Fühler – sind deutlich umrissen. Die unteren Flügel dagegen bestehen aus verschwommenen, leuchtenden Farbpartien. Sie sehen aus wie zerknitterte, farbige Seide, die sich in Nichts auflöst. Der Gesamteindruck ist trotzdem der eines Schmetterlings – zart, zerbrechlich und in wundervollen Tönen gefärbt.

Beachtenswert ist die interessante Bildkomposition: Die Flügel reichen über den Bildrand hinaus, so daß die rein weißen Partien besser integriert werden.

Die Künstlerin hat weite Bereiche des Bildes naß-in-naß gemalt, um so die zarten Übergänge und Farbverläufe zu erzielen, die ihrer persönlichen Vorstellung von einem Schmetterling entsprechen.

Auf einen Blick

Für ein ausdrucksvolles Bild – eins, das wirklich etwas über Ihre Gefühle und Gedanken aussagt – sollten Sie überlegt die Farben auswählen und miteinander kombinieren. Wenn Sie dabei ein paar Faustregeln beachten, wird es Ihnen leicht fallen, Ihre Farben wirkungsvoll einzusetzen:

Leuchtende Farben werden betont, wenn Sie sie neben kalte, neutrale Töne setzen.

Komplementärfarben verstärken sich gegenseitig in ihrer Leuchtkraft. Kontrastieren Sie Rot mit Grün oder Orange mit Blau, um kräftige Akzente zu setzen.

Wählen Sie die Farben, die mit Ihren Gefühlen übereinstimmen. Versuchen Sie einmal, die Stimmung einer winterlichen Schneelandschaft nur mit Farben auszudrücken. Probieren Sie für dieses Motiv Gelb- und Orangetöne aus.

Das Weiß des Papiers ist Ihr brillantester Farbton. Nutzen Sie ihn, um Licht und Luftigkeit in Ihr Bild zu bringen.

„Papillon", Aquarell von Bette G. Cooper, 55 cm x 67,5 cm.

Sammlung Edward Hyans

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 30

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 30

SKIZZEN UND STUDIEN	
Ihr Reiseskizzenbuch	813
ACRYL	
Scharfe Konturen	816
ZEICHENTECHNIKEN	
Konturenzeichnen	820
ÖLMALEREI	
Sonnige Stunden	824
Funkelnder Farbauftrag	826
SEHEN UND VERSTEHEN	
Einklang	827
IM ATELIER	
Albert Earl Gilbert	830
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Sensible Kontraste	834
AQUARELL	
Flüsse und Seen	838

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

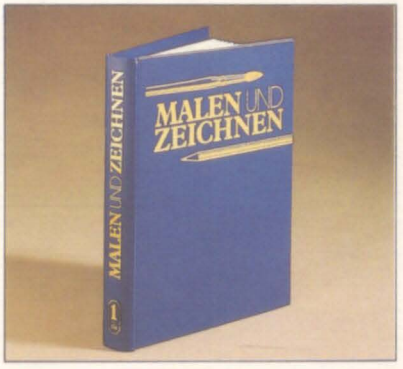
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 819 Elizabeth Leonard; 813 Paul Hogarth; 814, 815 Arthur Guptill; 817 Olga Zaferatos; 818 Edward Betts; 821 Robert Beverly Hale; 822, 823 Robert Kaupelis; 824 Paul Strisik; 825 George Cherepov; 826 Emile Gruppé, Charles Movalli; 827, 828 Christopher Schink; 829 M. Stephen Doherty; Sondra Freckelton; 830–833 Patricia Van Gelder; 834–837 Bernard Dunstan; 838, 839 John Pike; 839, 840 Zoltan Szabo

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH + Co. KG, Schwäbisch Hall

Ihr Reiseskizzenbuch

Immer wenn Sie die Gelegenheit haben, eine neue Umgebung zu erforschen, sollten Sie für diesen Zweck ein besonderes Skizzenbuch mitnehmen, um den spezifischen Charakter dieser Gegend festzuhalten.

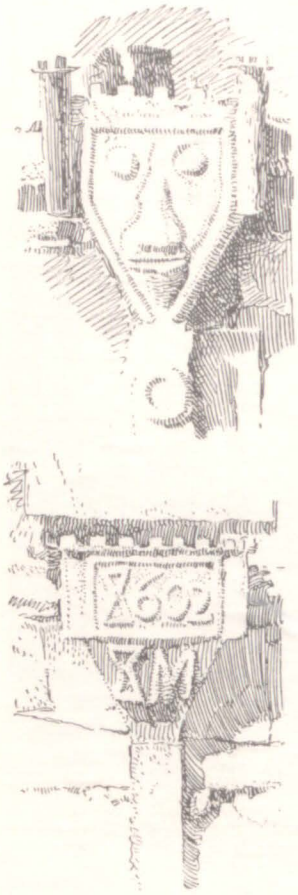
Wenn einer eine Reise tut, dann hat er nicht nur etwas zu erzählen, es gibt auch eine Menge Gelegenheiten, im Skizzenbuch Eindrücke zu sammeln. Ihr Reiseziel braucht gar nicht einmal exotisch zu sein. Die meisten Landschaften und Städte haben ihren fast unverwechselbaren Charakter, den einzufangen eine ausgesprochen angenehme Urlaubsbeschäftigung sein kann. Während Sie Ihr Reiseziel zeichnerisch erforschen, schulen Sie nicht nur Ihre künstlerischen Fähigkeiten, Sie lernen Ihren Urlaubsort sicher auch genauer kennen als jemand, der sich nur entspannt.

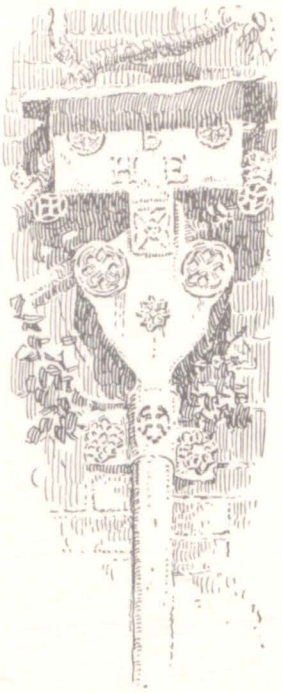
Als Motto für Ihr Reiseskizzenbuch sollten Sie sich setzen, alles zu skizzieren, was Ihnen auf irgendeine Weise interessant vorkommt: Straßenszenen, Menschen, Reklameschilder oder Einzelheiten der örtlichen Architektur können das Gesicht einer Stadt prägen. Besondere Pflanzen, charakteristische Wasserläufe oder Formen der Bodennutzung verleihen einer Landschaft ihr typisches Aussehen.

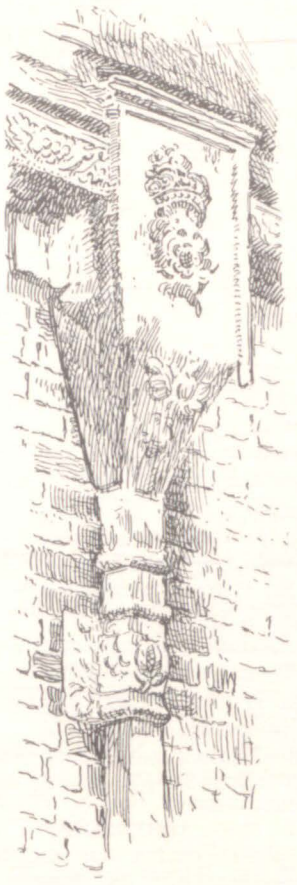
Von allem etwas

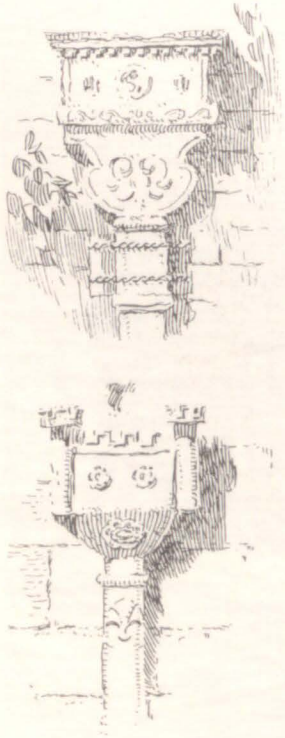
Beim Skizzieren sollten Sie versuchen, das Leben an Ihrem Urlaubsort möglichst facettenreich darzustellen. Dazu empfiehlt es sich, Detailstudien und Gesamtansichten auf derselben Heftseite gegenüberzustellen. Versuchen Sie, Ihre Ein-

„Staalkade, Amsterdam, 1958" von Paul Hogarth, Bleistift und Kohle auf Ingrespapier. In dieser Skizze gibt der Künstler die Faszination, die Amsterdam auf ihn ausübt, besonders ausdrucksstark wieder. Die große Wirkung wird vor allem dadurch hervorgerufen, daß das belebte Ufer im Vordergrund in Kontrast zu der fein ausgeführten, sehr detailreichen Architektur im Hintergrund gesetzt wird.









Architektonische Details können ein willkommenes Motiv für Skizzen am Urlaubsort sein.

drücke in einer ganzen Reihe schneller Skizzen wiederzugeben.

Oft lassen sich auch bestimmte Details finden, die in immer neuer Gestalt wiederkehren. Steinverzierungen an alten Gebäuden können etwa ein Thema sein, das der genaueren Beschäftigung durchaus wert ist. Arthur Guptill fand in Regenwasserfängern willkommene Motive für sein Reiseskizzenbuch. Seine Studien machen klar: Es müssen nicht unbedingt antike Stätten sein, an denen sich wirkungsvolle architektonische Details finden.

Die Regenwasserfänger entstanden vor langer Zeit. Steinmetze schufen sie mit Liebe zum Detail. Ornamente wie diese sind heutzutage selten geworden, aber einige dekorative Exemplare lassen sich noch immer finden. Die Wasserspeier an einer Dorfkirche, die Inschrift eines alten Rathauses oder auch die Verzierungen an Gedenksteinen geben reichlich Möglichkeiten für Skizzen.

Achten Sie dabei vor allem auf die Muster, die sich aus kleinen Licht- und Schattenflächen ergeben, und versuchen Sie, die Struktur des bearbeiteten Gesteins wiederzugeben.

Für solch detaillierte Zeichnungen eignen sich vor allem Tusche und Feder. Die in diesem Medium möglichen unterschiedlichen Strichtechniken wie Schraffur, Kreuzschraffur und das Nebeneinander von kleinen Punkten und Strichen sind ideal, um feine Muster und Strukturen wiederzugeben.

Nicht nur für sich genommen sind architektonische Details von großem Interesse. Wenn Sie sie in Ihrem Skizzenbuch festhalten, wird es Ihnen leichter fallen, das Charakteristische eines Baustils darzustellen. Sie können eine wichtige Ergänzung zu Photos sein, die eher einen Gesamteindruck vermitteln.

Lebendige Erinnerungen

Das Skizzieren im Freien bedeutet für die meisten Künstler Entspannung und ist daher für den Urlaub die ideale Beschäftigung. Wenn Sie eine malerische alte Stadt besuchen, können Sie ziemlich sicher sein, daß Sie abgelegene Gäßchen finden, die von geeigneten Motiven förmlich überquellen.

Bei Ihrer Skizzenarbeit sollten Sie sich jedoch von all den pittoresken

Details und malerischen Winkeln nicht dazu verleiten lassen, das Leben an diesen Orten aus den Augen zu verlieren. Sicher prägt die Architektur den Charakter einer Stadt, ein abgerundetes Bild kann man sich aber nur machen, wenn man weiß, wie die Menschen in ihr leben.

Es macht einen großen Unterschied für das Flair einer Stadt, ob ihre berühmten Gebäude in den Alltag integriert sind, ob sie einen ganz profanen Nutzen erfüllen, wie beispielsweise die schmalen, bewohnten Grachtenhäuser Amsterdams, oder ob grandiose Bauwerke „nur zum Anschauen" dienen und dem tatsächlichen Leben der Stadt dadurch entrückt sind. Diesen Unterschied können Sie schon in Ihren Skizzen deutlich machen, indem Sie nicht nur die geduldige Architektur darstellen, sondern auch die Menschen um sie herum.

Eine enge Gasse, über die Wäsche zum Trocknen gespannt ist oder wo die Bewohner von Fenster zu Fenster miteinander plauschen, der kleine Dorfplatz, an dem sich die Einwohner eines Städtchens gegen Abend zum Austausch von Tagesneuigkeiten treffen: Diese Orte gewinnen erst durch die Menschen ihre lebendige Ausstrahlung und ihr besonderes Flair.

Wenn Sie Menschen in Ihre Skizzen integrieren, bekommen die Zeichnungen eine stärkere erzählerische Komponente. Sie beginnen vom Leben in der fremden Umgebung zu berichten und sind so mehr als eine bunte Sammlung von Eindrücken: Ihr Reiseskizzenbuch kann Erinnerungen für Sie bewahren, ganz wie ein Reisetagebuch.

Beachtenswert bei dieser Federskizze von Arthur Guptill ist der geschickte Umgang mit feinen Linien, die sowohl Formen wie auch Schatten angeben. Die Fenster des Hauses im Hintergrund sind nur durch Striche auf ihrer Schattenseite angedeutet. Auf diese Weise wird der Eindruck hellen Sonnenlichts geschickt verstärkt. Selbst die komplizierten Details der Straßenlaterne sind mit nur wenigen gezielten Linien erfaßt.

M. frdl. Gen. Charles Rosner, Esq., London

Scharfe Konturen

Klare Konturlinien üben einen starken Reiz auf den Betrachter aus, wenn sie so betont ausgeführt werden, wie das mit der Hard-edge-Technik möglich ist.

In der Hard-edge-Technik, der „hartkantigen" Malweise, treffen und überschneiden sich die verschiedenen Farbflächen mit scharf abgesetzten, exakten Rändern. Beeinflußt vom geometrischen Konstruktivismus der 20er Jahre wurde diese Malweise besonders durch die Op- und Pop-Art der 50er und 60er Jahre populär.

Zwar läßt sich in dieser Technik mit den verschiedensten Mitteln arbeiten, ihrer kurzen Trockenzeit wegen eignen sich Acrylfarben jedoch besonders gut dafür: Zum einen bluten sie an den Rändern nicht aus, zum anderen können mehrere scharf abgegrenzte Flächen in rascher Folge übereinandergelegt werden – ein wichtiger Vorteil.

Konzentrierte Aussagekraft

Gleichgültig, ob eine Komposition auf wenigen klaren Formen beruht oder ob den Ausgangsformen penibel ausgearbeitete Details hinzugefügt werden – die Hard-edge-Methode verleiht jedem Motiv zusätzliche Aussagekraft. Linie und Ton werden auf ihre elementaren Grundzüge zurückgeführt. Die so vermittelte Konzentration und Klarheit besteht selbst bei einem unsicheren Bildaufbau oder einer weniger gelungenen Komposition.

So wird beispielsweise die klare Wirkung des Stillebens von Paul Wonner nicht im geringsten von den vielen Details gestört. Es bleibt eine genaue Studie einiger weniger, wie eingefroren wirkender Gegenstände vor einem dunklen, absolut sterilen Hintergrund.

Für dieses Bild legte der Künstler zunächst eine genaue Studie der Gegenstände an. Dann malte er die Farbtöne des Hintergrunds, um die Objekte kontrastreich davorzusetzen. Um die scharfen Ränder und Konturen zu erhalten, arbeitete

Tip

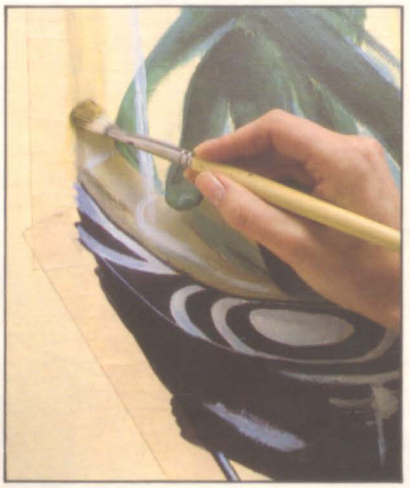
DIE RICHTIGE MISCHUNG

Gute Ergebnisse bei der Hard-edge-Technik setzen voraus, daß die verwendete Farbe die richtige Konsistenz besitzt und daß man vor dem Malen ausreichende Farbmengen davon ansetzt. Rühren Sie mit Wasser oder Acrylmedium geschmeidige Farben an, und mischen Sie sich soviel Farbe, daß Sie die abgeklebte Fläche in einem Zug „durchmalen" können. Im allgemeinen ergeben die deckenden Farben schärfere Ränder als die transparenten.

„Holländisches Stilleben mit Blumen und einer Schachtel Reißzwecken unter einer Lampe" von Paul Wonner, Acryl auf Leinwand, 183 cm x 127 cm. Durch die Hard-edge-Technik werden die einzelnen Bestandteile dieser eigenwilligen Komposition besonders hervorgehoben.

ABDECKBAND FÜR SCHARFE KONTUREN

1. Bildaufbau
Die Hintergrundfarbe wird gleichmäßig aufgebracht. Sobald sie trocken ist, können mit einem weichen Bleistift die Grundformen in Umrissen angedeutet werden. Sie können einzelne Formen ruhig vereinfachen. Ihr Bild gewinnt dadurch eine graphischere Anmutung.



2. Abdeckend aufkleben
Das Band wird exakt entlang der Umrißkonturen aufgeklebt und fest angedrückt, damit keine Farbe darunterlaufen kann. Die Farbe tragen Sie vom Rand des Klebebandes weg nach innen auf, damit das Band beim Malen nicht vom Pinsel angehoben wird.

3. Klebeband entfernen
Wenn die Farbe vollkommen durchgetrocknet ist, wird das Band Streifen für Streifen vorsichtig abgelöst. Jetzt kommen die scharf abgegrenzten Ränder zum Vorschein. Fügen Sie Details hinzu, oder überkleben Sie andere Bereiche, um „hartkantige" Ränder zu erhalten.

Romie Lester, Photo: John Suett

Sammlung der Exxon Corporation, N. Y. C. Photo m. frdl. Gen. Hirschl and Adler Modern Gallery, N. Y. C.

„Malven an der Küste" von Robert Eric Moore, Acryl auf Leinwand, 122 cm x 152 cm. Klar abgesetzte dünne Streifen sorgen für eine optisch scharfe Trennung der unterschiedlichen Farbflächen.

Tip

SCHARFE KURVEN

Mit einiger Übung werden Ihnen freihändig gezogene „hartkantige" Kurven gelingen: Zeichnen Sie mit Bleistift auf einem gleichmäßig aufgetragenen Hintergrundton die Konturen ein, und folgen Sie ihnen dann mit festen, knappen Pinselstrichen.
Auch Latex-Maskierflüssigkeit kann eine große Hilfe in der Hard-edge-Technik sein. Die schnelltrocknende Flüssigkeit tragen Sie entlang der Bleistiftkurven überall dort auf, wo Flächen maskiert werden sollen.

Wonner mit einer harten, ausgesprochen hellen Lichtquelle, die selbst im Bild zu sehen ist.

Details ergänzen

Für sein Landschaftsbild „Malven an der Küste" fertigte Robert Moore zunächst eine Skizze der einfachsten Grundformen an. Die Farbflächen wurden so aufgebaut, daß sich die abgegrenzten, schwarzumrandeten Tonfelder zu einer graphischen Komposition horizontaler Streifen zusammenfügten. Erst in einem späteren Arbeitsgang brachte Moore Details wie Blumen, Gräser und Steine ins Bild.

Die fertige Landschaft zeigt deutlich, wie der Künstler die scharfen Farbkanten eingesetzt hat, um den Kontrast zwischen den sensibel abgestuften erdigen Grün- und Blautönen und dem leuchtenden Blau der Malvenblüten zu erhöhen. Weich ineinanderfließende Übergänge hätten diesen dynamischen Kontrast verwässert. So aber ist das Ergebnis eine geordnete Komposition, die durch den kontrollierten Einsatz von Form und Größe der Farbflächen einen ungemein starken Eindruck hinterläßt.

Nüchterne Ruhe

Morris Berd gibt die Stille und Einfachheit seines ländlichen Motivs mit Hilfe klarer Konturen und ruhiger Farbfelder wieder. Durch kühle Akribie und einheitliche Farbflächen wird der nüchterne Eindruck einer wohlgeordneten, funktionellen Landschaft mit landwirtschaftlichen Gebäuden vermittelt. Überflüssige Einzelheiten hat Morris Berd in seinem Bild weggelassen. Auch hier wurde mit den Farben im Hintergrund begonnen, die Kuh im Vor-

dergrund setzte der Künstler erst zum Schluß auf die grüne Fläche.

Grundregeln

Es gibt einige wichtige Anhaltspunkte dafür, wie sich in der Hard-edge-Technik klar abgegrenzte Farbflächen verhalten:

☐ Mit Hilfe scharfer Konturen kann ein Bildbestandteil in den Mittelpunkt gerückt werden.

☐ Klare Konturen sollten Sie vor allem bei Gegenständen im Vordergrund einsetzen. Im Hintergrund wirken Umrisse eher unscharf.

☐ Schmale, feine Formen weisen härtere Kanten auf als massive.

☐ Streng umrandete Gegenstände wirken eher flach, Objekte mit weichen Konturen dagegen runder.

☐ Harte Ränder lassen Formen plastisch hervortreten.

☐ Deutliche Tonkontraste ergeben zugleich scharfe Grenzen.

☐ Umrisse setzen sich im Licht auffälliger ab als im Schatten.

☐ Eine starke Lichtquelle, zum Beispiel eine nackte Glühlampe, erzeugt harte Konturen und Schatten. Diffuses Licht – etwa an einem bedeckten Tag – läßt die Umrisse dagegen eher verschwimmen.

„Landschaft mit Kuh" von Morris Berd, Acryl auf Leinwand, 107 cm x 122 cm. Die gleichmäßigen Farbfelder betonen die friedliche, geordnete Einfachheit dieser ländlichen Szene.

Konturenzeichnen

Auch wenn Sie solide technische Grundlagen in Bezug auf Linie, Tonwerte und Perspektive in Ihren Bildern umsetzen: Die Verbindung mit spontanen Arbeitsweisen schafft weitere Ausdrucksmöglichkeiten.

Wenn Sie sich in Ihren Zeichnungen stärker auf die einzelnen Linien als auf den spontanen Ausdruck beziehen wollen, brauchen Sie Ihre Kreativität nicht hintanzustellen. Das Konturenzeichnen bietet Ihnen die Möglichkeit, auf streng akademische Genauigkeit, ebenso wie beim gestischen Zeichnen, zu verzichten und Ihren eigenen Stil in Auseinandersetzung und Interpretation selbst einfacher Motive zu entwickeln. Den Grad an Präzision ihrer Darstellung bestimmen Sie dabei selbst.

Der häufigste Grund, warum Zeichnungen scheitern, ist der Wunsch des angehenden Künstlers, laufen zu wollen, bevor er sicher stehen kann. Jeder möchte Raphael oder Rembrandt nacheifern und stürzt sich kopfüber in die kompliziertesten Motive. Dabei wird die Konzentration mehr auf das Zeichnen als auf die Beobachtung des Motivs gerichtet. So ist es nicht verwunderlich, wenn das Resultat nur ein schwacher Abglanz des Bildes geworden ist, das man eigentlich im Kopf hatte.

Eine gute Möglichkeit, die Beob-

Tip

EXPRESSIVE VERZEICHNUNG

Nach zahlreichen Konturenzeichnungen werden Sie feststellen, daß Verzeichnungen – die unvermeidlichen Begleiterscheinungen des „blinden" Zeichnens – Ihrer Arbeit oft besondere Ausdruckskraft verleihen. Die Konturenzeichnung einer Hand zum Beispiel wird Übertreibungen enthalten, die die Hand lebendiger erscheinen lassen als eine photographische Wiedergabe. Einige Künstler benutzen solche Verzeichnungen ganz bewußt, um zu einer ganz persönlichen Aussage zu gelangen.

„Frau mit gefalteten Händen" von Rembrandt van Rijn, Feder und Bister, 17 cm x 14 cm.

UMRISS UND KONTUR

Diese beiden Illustrationen, die auf Rembrandts Zeichnung basieren, veranschaulichen den Unterschied zwischen einer Umrißzeichnung und einer Konturenzeichnung. Der Umriß bildet eine einfache Silhouette, eine flache Form mit nur zwei Dimensionen. Die Konturenzeichnung hingegen gibt als dritte Dimension die räumliche Tiefe wieder. Sie präzisiert ähnlich einer Reliefkarte Erhebungen und Vertiefungen innerhalb einer Form.

Umrißzeichnung

Konturenzeichnung

Lawrence Wood

Sammlung des Albertina Museums, Wien

„Portrait von Agnes" von Albrecht Dürer, Feder und Tusche. In dieser schönen kleinen Zeichnung seiner Frau Agnes setzt Dürer die Konturlinien ausgesprochen gefühlvoll ein. Sie können das spüren, wenn Sie diese Zeichnung Linie für Linie nachvollziehen.

Sammlung des Albertina Museums, Wien

achtung zu vertiefen, liegt in der Konturzeichnung. Ihr Ergebnis ähnelt einer Relieflandkarte, in der Gestalt und Umfang eines Gegenstandes mit Linien erfaßt sind.

Konturenzeichnen verlangt von Ihnen, daß Sie sich ganz auf die Form konzentrieren. Sie tasten ihre Konturen gleichsam mit dem Auge ab, und Ihre Hand zeichnet, während Ihr Blick auf dem Motiv ruht.

Gefühl für Formen

Das Konturenzeichnen bringt Sie Ihrem Motiv näher, denn es zwingt Sie, jedes Detail genau zu erforschen. Am besten stellen Sie sich vor, Ihr Bleistift befände sich anstatt auf dem Papier direkt auf dem Gegenstand und zöge dort die Konturen nach. Zwar erfordert das einige Konzentration und Anstrengung, aber in Ihrer weiteren Arbeit wird sich dieser Aufwand auszahlen.

Für Ihre erste Konturenzeichnung sollten Sie ein einfaches Motiv wählen – etwa Ihre eigene Hand. Während Sie zeichnen, lassen Sie Ihre Augen langsam über die Gestalt und den Bleistift über das Papier gleiten. Erst wenn eine Form oder eine Konturlinie abgeschlossen ist oder wenn sie auf eine andere Konturlinie stößt, halten Sie inne und überprüfen Ihre Zeichnung. Dann wenden Sie sich der nächsten Konturlinie zu.

Beobachtungstraining

Versuchen Sie in einer neuen Zeichnung, überhaupt nicht auf das Blatt zu schauen. Haben Sie keine Angst, sich zu „verzeichnen", und versuchen Sie nicht, eine „gute Zeichnung" zu erzielen, denn diese Übung soll ausschließlich dem Training der Beobachtung dienen. Durch keine andere Methode lernen Sie so gut, Formen zu sehen. Wenn Sie in späteren Zeichnungen wieder ab und an auf die Linien blicken, werden sie fast automatisch das Wesentliche jeder Form erfassen. Und Sie werden wenig Probleme damit haben, Ihre Augen die meiste Zeit auf dem Motiv ruhen zu lassen.

Fertigen Sie möglichst viele solcher Zeichnungen an, und wählen Sie für die Übung alle Arten von Motiven: Hände, Füße, Maschinen, Bäume, Blumen, Stühle, zusammengeknülltes Papier oder Stoff.

Mit links

Das Zeichnen mit der linken Hand ist eine gute Übung (wenn Sie Rechtshänder sind), denn es richtet die Aufmerksamkeit auf das zeichnerische „Erfühlen" der Form. Dinge, die Sie mit der linken Hand zeichnen, werden noch stärker verzeichnet erscheinen, aber gerade das führt oft zu wunderbar expressiven Zeichnungen.

Um Ihnen das Konturenzeichnen zu erleichtern, fassen wir die wichtigsten Punkte zusammen:

☐ Versuchen Sie, die wesentlichen Linien zu sehen, und zeichnen Sie nur solche Konturen, die wichtig für die Gesamtform sind.

☐ Arbeiten Sie großflächig. Beschränken Sie die Zeichnung nicht auf einen kleinen Bereich in der Mitte oder einer Ecke, sondern nutzen Sie das ganze Blatt.

☐ Die Ausdruckskraft Ihrer Linien können Sie verstärken, indem Sie Druck, Rhythmus und Zeichentempo variieren.

☐ Aus den Konturenzeichnungen der großen Meister, etwa Albrecht Dürers, können Sie viel für Ihre eigene Arbeit lernen. Mit wenigen gut gewählten Strichen deutet Dürer im „Portrait von Agnes" das Haar an und verzichtet dennoch nicht auf die Darstellung von Einzelheiten. Im Gegensatz dazu steht die Dichte der Linien auf dem Arm; sie geben den Faltenwurf des Ärmels und das Spiel des Lichts meisterhaft wieder.

FALTENWURF IN STOFFEN

Tücher eignen sich hervorragend für Konturenzeichnungen, denn man kann ihren Faltenwurf der eigenen Vorstellung entsprechend arrangieren. Drapieren Sie dafür am besten das Tuch über einer Stuhllehne. So ist es am einfachsten, einen interessanten Faltenwurf zu erzeugen. Mit Bleistift, Kugelschreiber oder Filzstift können Sie nun eine Konturenzeichnung wie in unserem Beispiel fertigen.

Wenn Sie für diese Übung einen gestreiften Stoff als Motiv verwenden, erleichtert das Linienmuster, einzelne Faltenformen nachzuvollziehen.

In einer weiteren Zeichnung können Sie versuchen, „blind" zu zeichnen. Achten Sie nicht auf den Stift, sondern sehen Sie nur auf den Stoff.

Wenn Sie noch eine Zeichnung mit der linken (bzw. als Linkshänder mit der rechten) Hand anschließen, schulen Sie Ihr Beobachtungsvermögen noch weiter. Sie erwerben größere Ausdruckskraft für Ihre Linienzeichnungen und schärfen Ihre Aufmerksamkeit im Erfassen dreidimensionaler Formen.

Für all diese Übungen ist billiges Skizzenpapier gut geeignet. Schließlich wollen Sie keine Ausstellungsstücke schaffen, sondern Ihre Zeichentechnik mit dieser Übung schulen.

Sonnige Stunden

Das strahlende Licht eines Sonnentages und seine Schatten darzustellen, ist eine Aufgabe, die mit außergewöhnlichen, herrlichen Bildern belohnt wird.

Die Sonne spielt eine wichtige Rolle bei den Gemälden, die Sie draußen in der Natur malen. Wenn Sie das Sonnenlicht wirkungsvoll wiedergeben, gewinnt Ihr ganzes Bild an Reiz. Doch hat man es nicht unbedingt leicht mit der Sonne: Ihr wunderbares Licht bereitet auch Probleme. Es ist schwierig, die Farben auf der Leinwand genauso intensiv leuchten zu lassen wie das Sonnenlicht. Außerdem verändert die Farbe des Lichts die Lokalfarben oft ziemlich drastisch.

Es ist einige Übung erforderlich, bis man die Farben entsprechend den Farbtönen mischen kann, die man sieht. Einige kompositorische Kniffe helfen jedoch dabei, in Ihren Bildern die intensive Leuchtkraft eines Sommertags wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen.

Bei einem sonnigen Landschaftsbild sollte man nie die ganze Szene im vollen Licht darstellen. Weil helle Farben erst dann leuchten, wenn sie von dunklen Tönen umgeben sind, sollten Sie einige Schattenflächen setzen, die die Wirkung des Lichts voll zur Geltung bringen. In Paul Strisiks „Der Fluß Arroyo Hondo" verstärkt der Schatten, der den Vordergrund beherrscht, die Kraft der Sonne auf den Felsen.

Kompositionsideen

George Cherepov präsentiert uns ein Waldgemälde, in dem der größte Teil der Bäume im Schatten liegt und das Licht nur im Hintergrund auf eine Lichtung scheint. Automatisch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese helle, leuchtende Stelle gelenkt.

In Landschaften können Sie denselben Trick anwenden: Malen Sie einen bewölkten Himmel, den ein breiter Sonnenstrahl an einer Stelle durchbricht, um den zentralen Bildgegenstand zu erhellen.

Um die Farben für sonnenbeschienene Flächen zu mischen, sollten Sie sich vor allem auf Ihre Beobachtung verlassen. Malen Sie das, was Sie sehen, und nicht, was Sie über Sonnenlicht aus Ihrer Erfahrung zu wissen glauben.

Sonnenlicht ist nicht einfach gelb, und es hat auch nicht immer die gleiche Stärke. Seine Farbe und Intensität hängen von der jeweiligen Sonnenstellung ab. Wenn die Sonne an einem klaren Tag hoch am Himmel steht, ist ihr Licht gelbweiß. Je tiefer die Sonne sinkt, um so mehr färbt sich das Licht orange bis rot.

Da das Sonnenlicht die Farben aller Gegenstände beeinflußt, auf die es fällt, fügen Sie zu den jeweiligen Farbmischungen etwas von seiner Farbe hinzu. In den meisten Fällen, mit Ausnahme einiger leuchtender Grüntöne, erzielen Sie eine „sonnige" Wirkung, wenn Sie etwas Lichter Ocker beimischen; für Sonne am späten Nachmittag oder Abend nimmt man entweder Orange oder Rosa.

Wenn Ihnen Lichtflächen nicht hell genug erscheinen, ist es besser, die nächstliegenden Schatten zu verdunkeln, anstatt die Farbmischungen noch weiter aufzuhellen. Der gesteigerte Kontrast bringt die Farben sofort zum Leuchten.

Schattenseiten

Für eine gelungene Lichtkomposition spielen daher die Farben der Schatten eine entscheidende Rolle. Am besten kommen sie zur Geltung, wenn sie in Helligkeit, Farbtemperatur und Intensität in Kontrast zu den Lichtflächen stehen.

Gleichen Sie sehr helle Flächen stets mit tiefen, dunklen Schatten aus.

Gleichzeitig sollten Sie die Schatten so weit abdämpfen, daß sie die Brillanz der Lichter nicht beeinträchtigen. Es ist nicht immer notwendig, sie in ihrer ganzen Vielfalt wiederzugeben; Sie sollten aber dar-

„Der Fluß Arroyo Hondo" von Paul Strisik, Öl auf Leinwand, 20 cm x 25 cm. Das gleißende Sonnenlicht hellt die Lokalfarbe der Felsen an einigen Stellen auf und verschiebt ihren Farbton ins Gelb.

auf achten, daß sowohl Hell- und Dunkelwerte wie auch kalte und warme Farbtöne auf Ihrer Leinwand in einem guten Gleichgewicht zueinander stehen.

In einer weiten, offenen Landschaft wirken Schatten oft blaß, weil sie die Farbe des Himmels reflektieren. Um dieser Tatsache Rechnung zu tragen, fügen Sie Ihren Mischungen ein kühles Blau hinzu.

Da man Grün eher als kalte Farbe wahrnimmt, ist es nicht immer leicht, zwischen warmen und kalten Tönen zu unterscheiden. Die Farben einer grünen Wiese haben an einem sehr hellen Sonnentag eine warme Temperatur. Ihre Grünmischungen sollten für solch ein Motiv mehr Gelb als Blau enthalten. Die jeweilige Menge hängt von der Lichtintensität ab.

Um einen Ausgleich zu schaffen, benötigen Sie für die Schattenflächen der Wiese mehr Blau als Gelb, und für die kältesten Flächen ist ein fast reines Blau geeignet. Chromoxidgrün feurig ist ebenfalls ein guter Ton für Schatten auf grünen Flächen. Um es abzudämpfen, können Sie etwas Rot verwenden.

Es ist oft einfacher, sehr helle Lichtflächen darzustellen, wenn nur ein Teil der Komposition von der Sonne erleuchtet wird. In diesem Gemälde von George Cherepov erscheint die sonnige Lichtung im Mittelgrund so warm, weil sie von kalten und dunklen Schattentönen umgeben wird.

Oftmals ist das gelbliche Licht der Sonne so mächtig, daß es die Lokalfarbe in Helligkeit und Farbton geradezu verschiebt. Selbst ein wirklich leuchtendes Rot kann dann leicht orange wirken und eine graue Straße eine ockerfarbene Tönung bekommen. Haben Sie den Mut, auch ungewöhnliche Sonnenfarben zu malen.

GRÜNTÖNE IN DER SONNE

Das Mischen von hellen, sonnenerleuchteten Grüntönen mag zuerst schwierig erscheinen, weil sowohl die Farbtemperatur als auch die Intensität stimmen müssen. Wir möchten Ihnen daher einige Mischungen vorschlagen, die Ihnen den Einstieg erleichtern können. Kadmiumgelb (hell oder dunkel) eignet sich sehr gut als Basis für Ihre Mischungen. Gleich, mit welchem Blau Sie es mischen, es entstehen immer sehr leuchtende Grüntöne. Sie können sie mit Rot abdämpfen.
Eine interessante Wirkung ergibt sich aus Kadmium- oder Chromgelb zitron mit etwas Schwarz. Je mehr Schwarz Sie Ihrer Mischung hinzufügen, desto kühler wird sie. Für Schatten ist dieses Grün ideal.

„Der Hinterhof" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 64 cm x 76 cm.

Funkelnder Farbauftrag

Eine pastose Malweise (Impasto) eignet sich besonders gut für funkelnde, leuchtende Lichtflächen. Helle, dickflüssige Farbe verhält sich wie eine reflektierende Oberfläche, sie wirkt sehr leuchtend und überstrahlt dunklere Töne in der Umgebung. Der Künstler Emile Gruppé verwendete solch einen pastosen Farbauftrag etwa für die im Laufe der Jahre von der Sonne verblichenen Bohlen des Hauses in seinem stimmungsvollen Bild „Der Hinterhof".

Der Tatsache, daß durch die strahlende Reflexion des Sonnenlichts klare Umrisse undeutlich werden, hat der Künstler in den verwischten Konturlinien von Wand und Fenster Rechnung getragen.

Der dicke Farbauftrag läßt das Licht deutlich hervortreten. Die feinen dunklen Linien sind Schatten, die die Farbe selbst wirft. Die Fensterrahmen verschwinden fast gänzlich neben dem gleißenden Schein der Sonne.

Die Helligkeit des Lichts verschiebt die Farbe der Jalousie zu einem hellen Orange.

Das Sonnenlicht gibt den Vorhängen im unteren Teil des Fensters eine warme Tönung.

Die dunklen Schatten im Fenster lassen die benachbarten Farben noch leuchtender erscheinen.

Die Schlagschatten, die der Rahmen des Fliegengitters auf die nach innen geöffnete Tür wirft, betonen die Intensität der Sonnenstrahlen.

Die Sprossen des Spaliers verschwinden fast gänzlich in der weißen Farbe – bei starkem Sonnenschein werden scharfe Umrisse oft von reflektierendem Licht überstrahlt.

Einklang

Bildelemente stehen dann im Einklang, wenn keine Konkurrenz zwischen ihren Formen besteht.

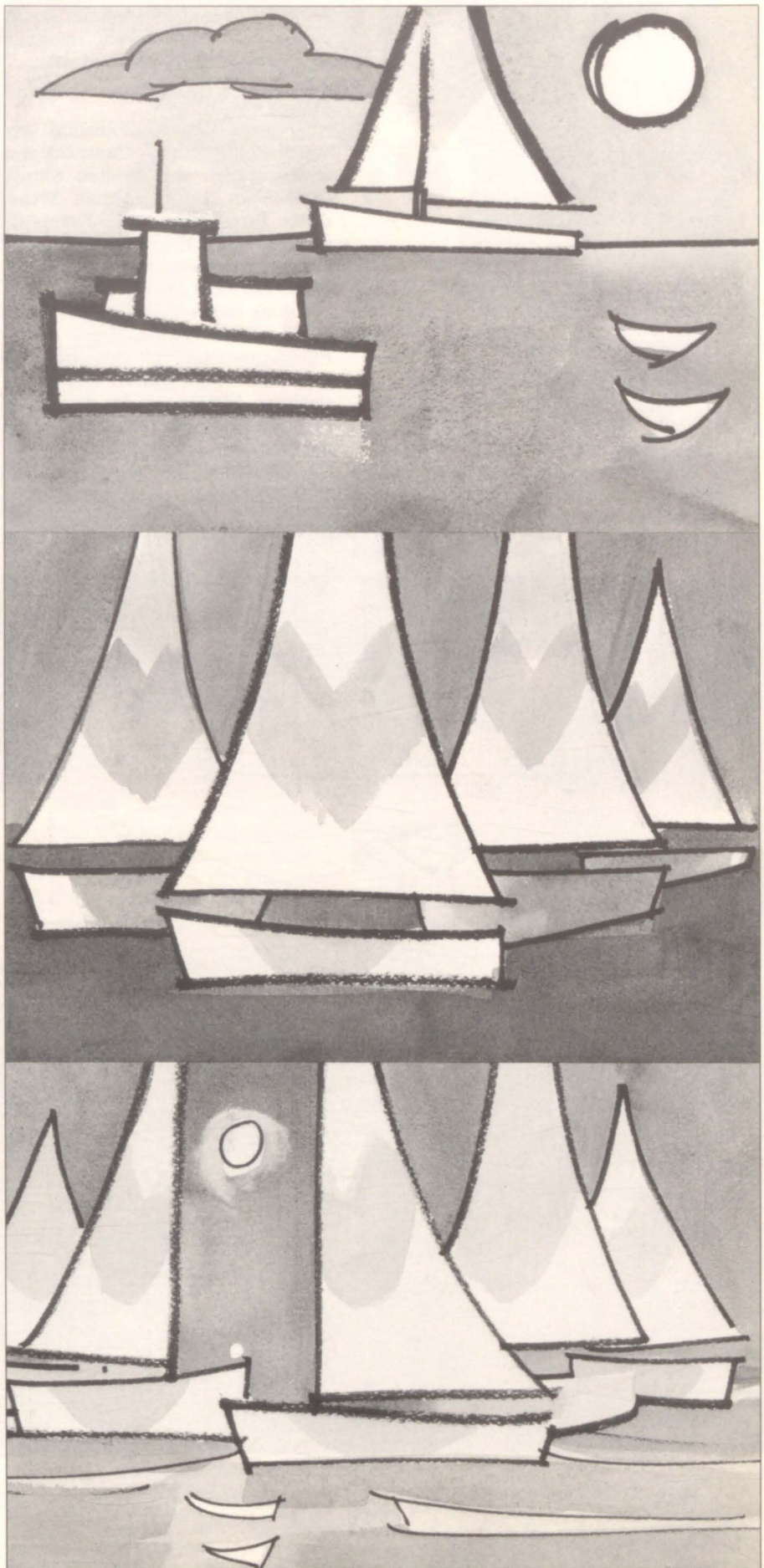
Es gibt verschiedene Wege, Ausgeglichenheit in der Darstellung zu erreichen. Im Kompositionsstadium beispielsweise kann man bestimmte Bildelemente über den gesamten Entwurf verteilt wiederholen oder Sujets so anordnen, daß sie ein rhythmisches Muster – und damit visuelle Verbindungen – auf der Leinwand oder dem Papier bilden. Dann führen sie das Auge wie auf Straßen durch die Komposition. Bei der Ausführung können Sie die Farben entsprechend verteilen oder auch mit einer durch das ganze Bild gleichmäßigen Strichtechnik einen einheitlichen Eindruck erzielen.

Elemente wiederholen

Eines der wirksamsten Mittel zur Vereinheitlichung einer Komposition demonstriert die Skizzenreihe von Christopher Schink. Der ersten Skizze fehlt es an Zusammenhang. Es gibt dort kein bestimmendes Bildelement. Die einzelnen Motive – das Segelboot, der Fischkutter, die Wolken und die Sonne – mögen zwar für sich genommen von Interesse sein; in der gezeigten Kombination aber bilden sie keine Einheit miteinander.

Die zweite Skizze dagegen wirkt schon harmonischer. Der Künstler hat sich hier auf eines der Bildelemente – das Segelboot – beschränkt und es in rhythmischer Wiederholung angeordnet. Durch die harmonische Wiederholung gleicher Formen erscheint die Komposition als zusammenhängende Einheit.

Die Wiederholung gleicher Bildelemente kann zwar formale Einheit bewirken, führt aber schnell zu Monotonie; der Betrachter fühlt sich gelangweilt, und das Bild verfehlt seine Wirkung. Indem Schink je-



Eine Reihe von Skizzen verdeutlicht, wie der Künstler Christopher Schink Schritt für Schritt zu einer vereinheitlichten, harmonischen Komposition gelangt.

doch Größe und Position der Boote variierte, erzeugte er ein rhythmisches und ansprechendes Muster.

Kontrast nutzen

Aber trotz der Kombination aus Wiederholung und Abwechslung fehlt es auch der zweiten Skizze letztlich an Ausdruckskraft. Wenn dieses Problem in Ihrer Komposition auftritt, sollten Sie durch Hinzufügen eines kontrastierenden Elements für mehr Spannung sorgen.

Schink fügt seiner Segelboot-Szene die Sonne hinzu, deren runde Form angenehm mit den dreieckigen Segeln kontrastiert. Dieses zusätzliche Element zieht den Blick des Betrachters auf sich und lenkt ihn dann um so nachdrücklicher auf die Segelboote als dem zentralen Bildgegenstand.

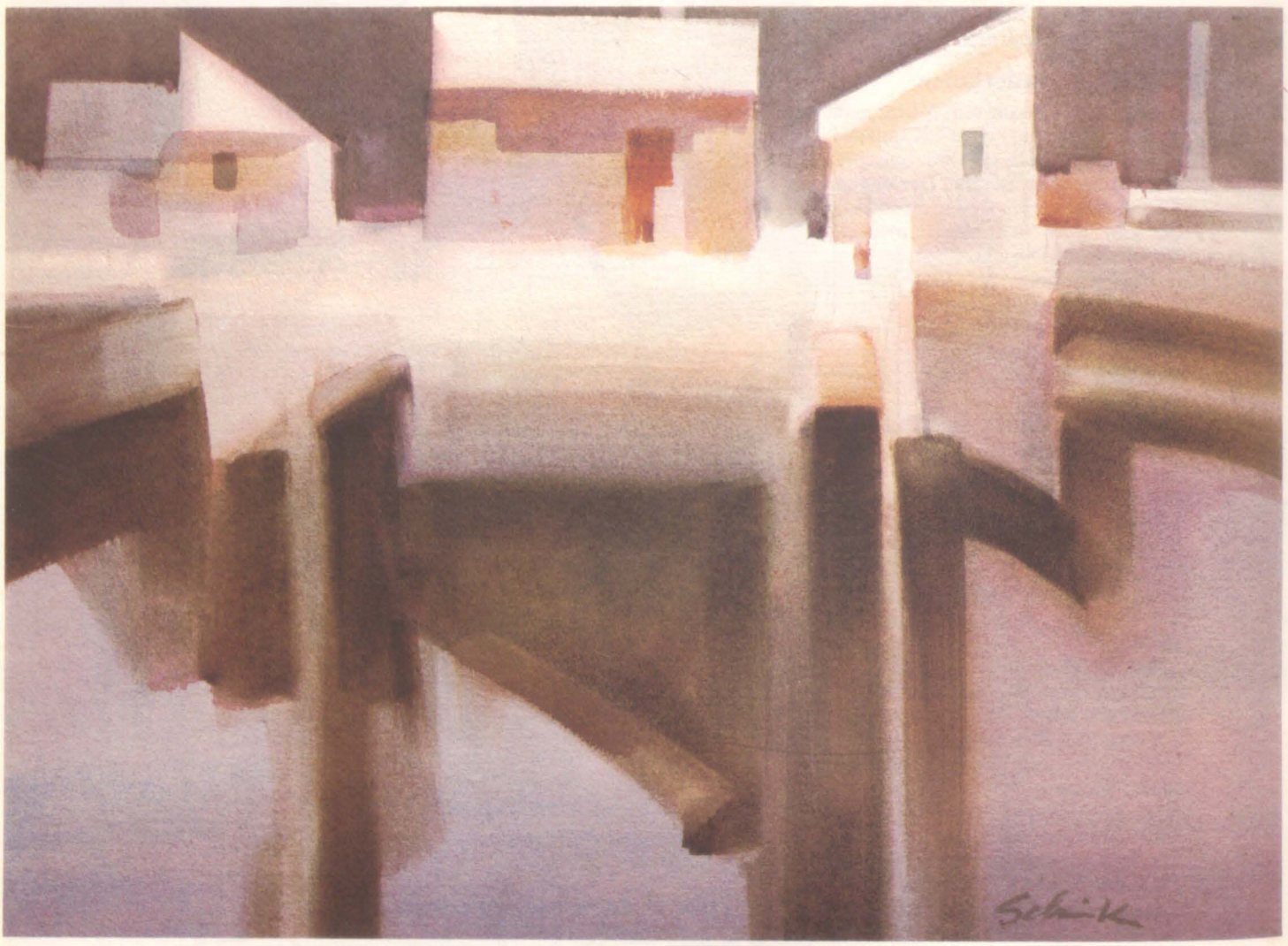
Es kann allerdings vorkommen, daß ein einzeln hinzugefügtes kontrastierendes Element die gesamte Komposition zu dominieren scheint. In diesem Fall sollten Sie versuchen, das kontrastierende Element an eine andere Stelle des Bildes zu setzen oder zusätzliche ähnliche Formen mit ins Bild nehmen. Es wird auf diese Weise an Harmonie gewinnen.

Schink mildert den Eindruck der Sonne in seiner Skizze, indem er ihre Form durch die Reflexe im Wasser und die Schatten in den Segeln wiederholt. Ihm gelingt auf diese Weise eine Komposition mit einem sehr ausgeglichenen Verhältnis der einzelnen Elemente. Zugleich wird das Bild in der Kombination wiederholter Motivgegenstände und ausdrucksvoller Anordnung spannend und lebendig.

Formen und Umrisse

Irgendwann werden Sie sicherlich auf Motive stoßen, die Ihnen wenig

„Hafenansicht" von Christopher Schink, Aquarell auf rauhem Aquarell-Karton, 56 cm x 76 cm. Der Künstler stellt eine farbliche Einheit her, indem er seine Palette auf gedämpfte Farben reduziert und die kantigen Formen rhythmisch wiederholt.



Sammlung Ellen Collins, San Francisco

In Anne Wilfers Aquarell erzeugen weich gerundete Linien einen Einklang, der noch durch den Faltenwurf des Trainingsanzuges und der auffälligen Socken verstärkt wird.

Möglichkeiten zur Wiederholung von Bildelementen oder Mustern geben. Sie können jedoch genauso einfach Harmonie erzeugen, indem Sie allen Formen und Umrissen in Ihrer Komposition etwas Gemeinsames verleihen.

Im Aquarell von Anne Wilfer etwa mögen die Sportschuhe, die Socken und das Kleidungsstück auf den ersten Blick nicht gerade als Motiv erscheinen, das sich für eine harmonische Komposition anbietet. Sieht man aber etwas genauer hin, dann erkennt man, daß Anne Wilfer jedes der Bildelemente in ihrem Arrangement mit den gleichen, sanften, fließenden Linien dargestellt hat und so ihrem Bild einen einheitlichen Ausdruck gibt.

Rhythmen finden

Als Anne Wilfer für ihr Aquarell die Turnschuhe auf dem Jogginganzug arrangierte, wurde sie auf die Schnürsenkel aufmerksam. Sie fielen so, daß ein optischer Rhythmus entstand. Die Künstlerin entschied sich, diesen zufällig entstandenen Rhythmus zu nutzen. Sie stellte die Socken so dar, daß sie die Diagonale der Komposition bildeten und malte sie in fließenden Formen, die das Grundthema variieren.

Auch Christopher Schink arbeitet in seiner Hafenansicht mit der Ähnlichkeit der Formen, nur haben sie bei ihm keine fließenden Formen, sondern scharfe, klare Umrisse. Die Wahl der Farben unterstützt dabei die rhythmische Komposition.

Auch beim Malen von Landschaften sollten Sie in Ihrer Komposition auf mögliche Übereinstimmungen von Formen und Umrissen achten. Hügel, Häuser und Bäume können dazu dienen, auch dann eine einheitliche Formensprache zu entwickeln, wenn Wiederholungen über die ganze Bildfläche nicht möglich sind.

Tip

REFLEXIONEN AM WASSER

Sujets am Wasser eignen sich hervorragend für die Vereinheitlichung durch Wiederholung. Die Reflexionen auf dem Wasser geben hinreichend Gelegenheit zur Wiederholung von Formen. Die farbliche Gestaltung kann die Wirkung noch verstärken.

Albert Earl Gilbert

Für naturgetreue Tierstudien ist genaue Beobachtung wichtig. Zum Arbeitsgerät des Tiermalers Gilbert gehören daher Photoapparat und Feldstecher.

„Ich habe es immer als absolut notwendig angesehen, nach der Natur zu zeichnen. All meine Skizzen gehen auf genaue Beobachtung zurück", sagt Albert Earl Gilbert. „Für mich kann eine Photographie niemals die Studie am lebenden Wesen ersetzen, auch wenn sie eine wichtige Hilfe bieten kann. Man muß sie einzusetzen verstehen. Ich fing erst an, eine Kamera zu benutzen, als ich bereits mehrere Jahre nach der Natur gezeichnet hatte.

Um eine Photographie richtig auszuwerten, benötigt ein Tiermaler Erfahrung, die er nur durch die Beobachtung und das Studium des lebenden Tieres erlangen kann. Man muß wissen, ob eine dunklere Stelle im Gefieder – mehr ist auf einem Photo nicht zu erkennen – nur ein Schatten ist, ein besonderes Kennzeichen des Tieres, oder aber dadurch zustandekommt, daß der Wind ins Gefieder greift.

Der größte Teil dessen, was ich im Freien photographiere, sind Hintergrundelemente: Pflanzen und interessante Äste. Ich versuche, mich lieber auf einen tatsächlichen Ast, Baum oder Fels zu beziehen, als einen zu erfinden. Dennoch verzerre oder ändere ich seine Form, damit sie zur Komposition paßt.

Kunst kontra Wissenschaft

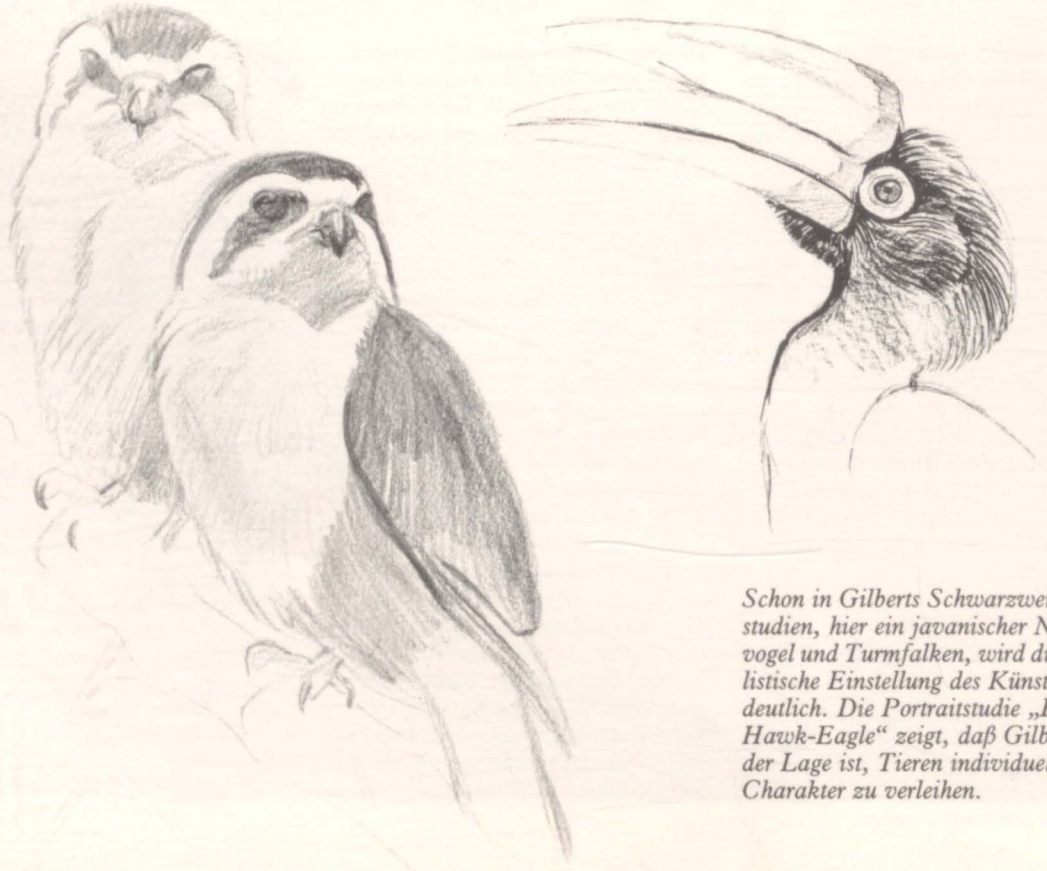
Es ist schwierig, beide zufrieden zu stellen, die Biologen und die Galeristen. Ich sehe allerdings auch eine Herausforderung darin, das empfindliche Gleichgewicht zwischen kreativem Ausdruck und wissenschaftlicher Präzision zu finden.

Um Genauigkeit zu erzielen, begebe ich mich manchmal in naturwissenschaftliche Museen. Doch übertreibe ich die Genauigkeit auch nicht. Weil ich immer von der unendlichen Vielfalt von Mustern und Farben in der Natur fasziniert war, versuche ich, diesen Aspekt in meinen Bildern hervorzuheben. Ob es die leuchtenden Farben eines tropischen Vogels sind oder die Begegnung mit Löwen: Ich versuche die Gefühle zu vermitteln, die ich habe, wenn ich ein Tier zum erstenmal sehe. Erst indem ich in diesem Sinne überbetone oder untertreibe, fangen meine Bilder an zu leben.

Tip

TROPISCHE PALETTE

„Wenn ich tropische Vögel male, halte ich es gelegentlich für nötig, sehr leuchtende Farben wie zum Beispiel Kadmiumrot hell oder Purpurviolett zu verwenden. Ansonsten sieht die Palette meiner gebräuchlichsten Farben weniger ungewöhnlich aus: Paynesgrau, Echtviolett, Ultramarinblau, Kobaltblau, Pariserblau, Weiß, Kadmiumgelb hell und dunkel, Kadmiumorange dunkel, Lichter Ocker, Olivgrün, Englischrot hell und dunkel, Kadmiumrot hell, Krapplack dunkel, Umbra gebrannt oder Sepiabraun. Schwarz benutze ich selten."

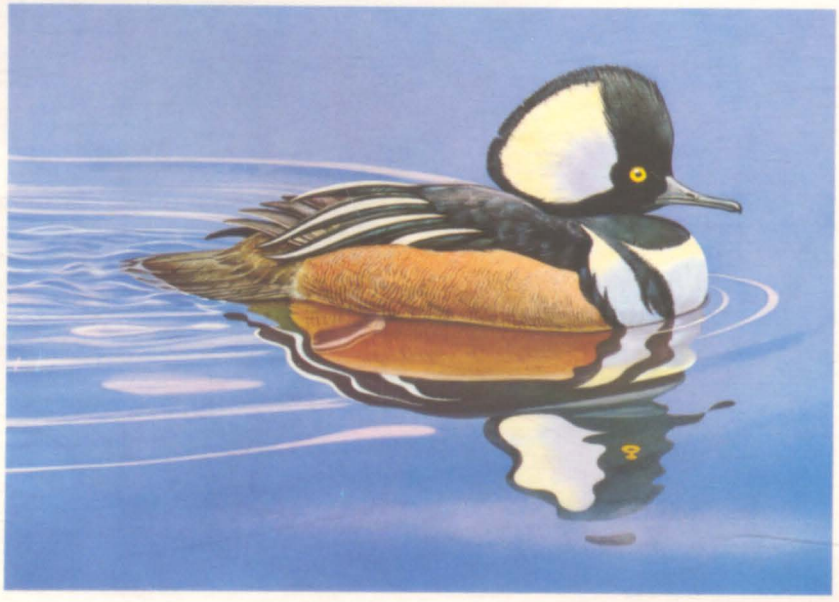


Schon in Gilberts Schwarzweißstudien, hier ein javanischer Nashornvogel und Turmfalken, wird die naturalistische Einstellung des Künstlers deutlich. Die Portraitstudie „Black Hawk-Eagle" zeigt, daß Gilbert in der Lage ist, Tieren individuellen Charakter zu verleihen.

Black Hawk-Eagle
Spizaetus tyrannus
Portrait Study from life

Gilbert

© 1977



„Diese fünf tropischen Vögel malte ich direkt nach der Natur, während ich auf Dschungelexpedition war. Oft mache ich kleine Skizzen und Notizen zu den Vögeln, die ich beobachte, und setze meine Bilder aus diesen Informationen wie ein Puzzle zusammen. Ausgestopfte Exemplare benutze ich nicht als Modell, sondern nur, um die Wirkung von Licht und Schatten auszuprobieren.

„Haubenbrandente", 1978–1979, Briefmarkenentwurf, Gouachefarben. „Unabhängig von der Maltechnik nähere ich mich meinen Bildern schrittweise. Gewöhnlich male ich Hintergrund und Vordergrund zuerst und lasse den Vogel bis zuletzt frei. Bei dieser Arbeitsweise fällt es mir leichter, die Farbtöne festzulegen."

Sensible Kontraste

John Singer Sargent malte für seine Zeit sensationelle Bilder. Obwohl er sich ganz der traditionellen Malweise verpflichtet fühlte, sorgte eines seiner Portraits für einen Skandal.

John Singer Sargent war ein Experimenten wenig aufgeschlossener Maler. In seinen Bildern überwiegt ein zu seiner Zeit durchaus gesellschaftsfähiger Traditionalismus: Er orientierte sich an den Werken von Diego Velázquez und an Franz Hals. Seine Devise war die genaue Wiedergabe der farblichen Tonwerte, und er entfernte sich nie weiter als unbedingt nötig von den Grundsätzen der klassischen Malerei.

Mit seinem Portrait der Madame Gautreau, einer Schönheit, deren Berühmtheit schon fast ans Berüchtigtsein grenzte, geriet Sargent dennoch in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Obwohl sie als Modell alles andere als geeignet war und Sergant mit ihr bei den Sitzungen große Mühe hatte, malte er die Schöne, weil ihn ihr edles Profil und ihre elegante Blässe faszinierten. Als das Bild 1884 in Paris zum erstenmal ausgestellt wurde, verursachten sowohl die Malweise als auch die Art der Darstellung einen Skandal.

Sargent war jederzeit bereit, seine Darstellungsweise vom Charakter des Modells bestimmen zu lassen. Die flache, kaméeartige Ausführung, die er bei diesem Portrait entwickelte, sowie die laszive Pose setzten das Ausmaß der Eleganz ins rechte Licht, brachten ihm jedoch Schwierigkeiten bei seinen Kritikern ein. Obwohl der Maler selbst oft an seinem Bild zweifelte und viele Änderungen vornahm, entschied er sich letztendlich doch für diese Pose. Die Entscheidung fiel ihm nicht leicht. Die ausdrucksvolle Drehung des Arms zum Beispiel, auf dem das Modell lehnt, war keineswegs so einfach und locker zu malen, wie es scheint. Sargent änderte den Farbauftrag immer wieder, ohne daß er schwer wirkt.

Konturgrenzen

Wahrscheinlich kratzte er die Stellen, an denen er Änderungen vornehmen wollte, sorgfältig ab und übermalte sie mit einer kräftigen, deckenden Farbschicht.

„Madame Gautreau", 1884, Öl auf Leinwand, 210 cm x 110 cm. M. frdl. Gen. Metropolitan Museum of Art, Stiftung Arthur H. Hearn, 1916.

Die Konzentration auf die durchgehenden Konturgrenzen macht deutlich, daß sich Sargent langsam von der traditionellen Malweise entfernte und sich auf den linearen Stil von Ingres zubewegte. Der Umgang mit den Konturgrenzen war stets eine starke Seite Sargents. Sie sind ihm in diesem Portrait besonders meisterhaft gelungen.

Die strenge Kritik seiner Zeitgenossen, die all diese Vorzüge einfach übersahen, setzte Sargent so sehr zu, daß er Frankreich verließ. In London, wo er das Atelier Whistlers übernahm, suchte er für seine Malerei einen Neuanfang.

Ein Meisterwerk, das Sargent in den ersten Jahren in seiner Wahlheimat England schuf, ist „Carnation, Lily, Lily, Rose". Hier wandte er an, was er in Frankreich bei den Impressionisten gesehen hatte. In unzähligen, kurzen Sitzungen fing er das flüchtige Licht der Dämmerung ein. Seine Arbeitsweise war der von Monet bemerkenswert ähnlich.

Um die besondere Abendstimmung einzufangen, malte Sargent allabendlich nur kurze Zeit vor Ort. Immer wieder neu mußte das Motiv arrangiert werden. Glücklicherweise halfen ihm Freunde beim Aufbau und bei der Organisation. Denn jeden Abend mußten die Mädchen aufs neue ihre weißen Sommerkleider anziehen und die Laternen anzünden.

In Szene gesetzt

Im Herbst verwelkten die Blüten, doch Sargents Bild war noch nicht fertig. Deshalb mußten neue Blüten mit Draht an die Stiele gebunden werden. Junge Lilien wurden in Töpfe gepflanzt, auf Hocker gestellt und im Garten verteilt. Obwohl es im 19. Jahrhundert in der englischen Malerei sehr beliebt war, streng nach der Natur zu arbeiten, kennen wir keinen anderen Künstler, der so aufwendig eine Szenerie aufbaute.

Einer der Helfer bemerkte, daß Sargents Leinwand vor jeder Sitzung abgekratzt war. Nur wenige Spuren von seiner Arbeit des Vortages blieben übrig. Gäste und andere Künstler berichteten über seine Arbeitsweise: „Sargent rannte wie ein aufgescheuchter Vogel auf dem Rasen umher und brachte schnell ein paar Tupfer auf die Leinwand. Nach einer kleinen Entspannungspause arbeitete er plötzlich hektisch weiter. Diese Phase dauerte meist nicht länger als zwei bis drei Minuten, weil schon bald das Licht abnahm. Danach ließ er die Kinder und seine Helfer beim Aufräumen allein. Er selbst spielte währenddessen Tennis."

Sargent selbst schrieb in einem Brief über sein Bild: „Die Farben leuchten nicht genug." Um dem abzuhelfen, entfernte er oben einen 15

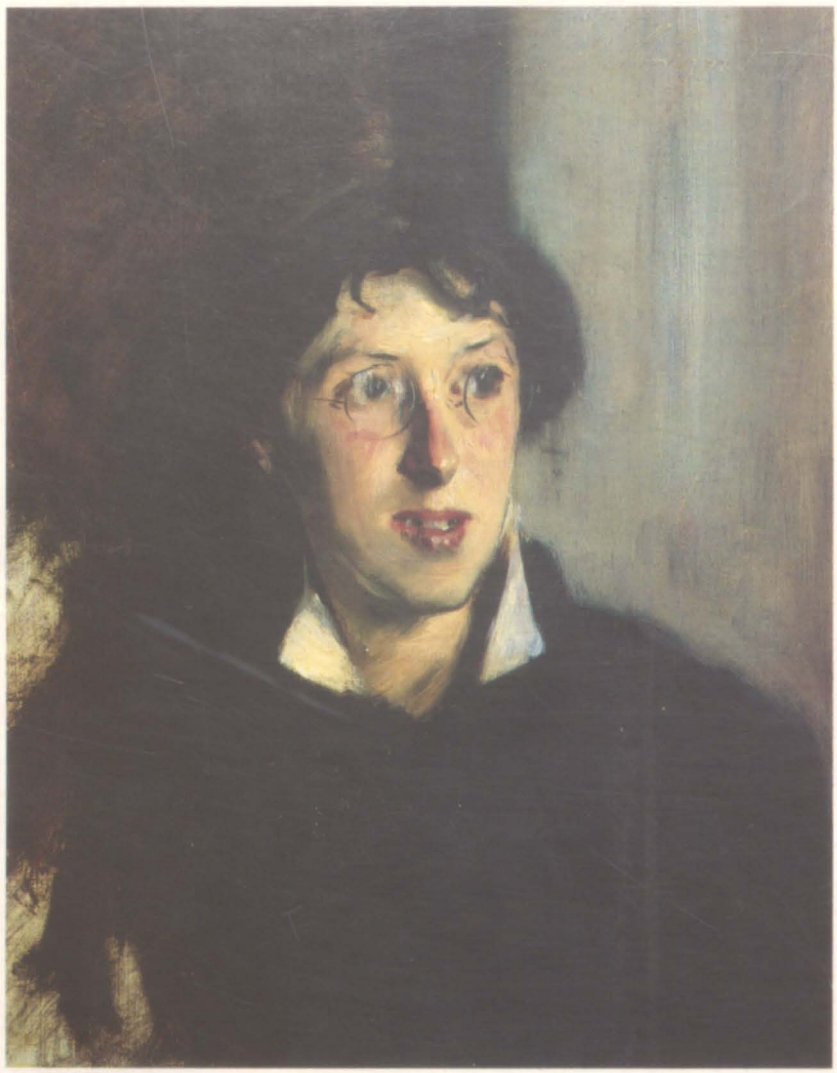
Zentimeter breiten Streifen Farbe von der Leinwand und setzte seine Arbeit im Atelier fort. Er verwendete nun ein sehr dominierendes Blau, das die Farben zu überfluten drohte. Doch Sargent behielt recht mit dieser Farbwahl: Als das Bild 1886 schließlich in der Royal Academy zum erstenmal gezeigt wurde, hieß es über dieses Gemälde: „Es leuchtet mit einer solchen Kraft, daß alle Bilder daneben verblassen."

Sargent benutzte nie die tupfenden Pinselstriche, wie sie von den Impressionisten bevorzugt wurden. Seine Handschrift sind die fließenden, langen Pinselstriche. Er verabscheute reliefartige Pinselspuren. In seinen Portraits sind die langgezogenen Striche des mit relativ dünnflüssiger Farbe getränkten Pinsels stets sichtbar.

In fast jedem seiner Portraits wechselt die Schärfe der Silhouette. Einige Stellen des Umrisses, die einen schwachen Tonwertkontrast haben, verlieren sich fast wie in der Unendlichkeit. Dennoch werden sie mit seiner unverwechselbaren sensiblen und sicheren Technik ausge-

„Carnation, Lily, Lily, Rose", 1855/56, Öl auf Leinwand, 171 cm x 150 cm.

M. frdl. Gen. Tate Gallery, London



M. frdl. Gen. Tate Gallery, London

führt. Andere Konturen wiederum sind im Gegensatz dazu messerscharf gemalt. Besonders deutlich wird das beim Portrait der Vernon Lee. Hier sind die Konturgrenzen bei Schulter, Kragen, Wange und Haar ausgesprochen abwechslungsreich gestaltet.

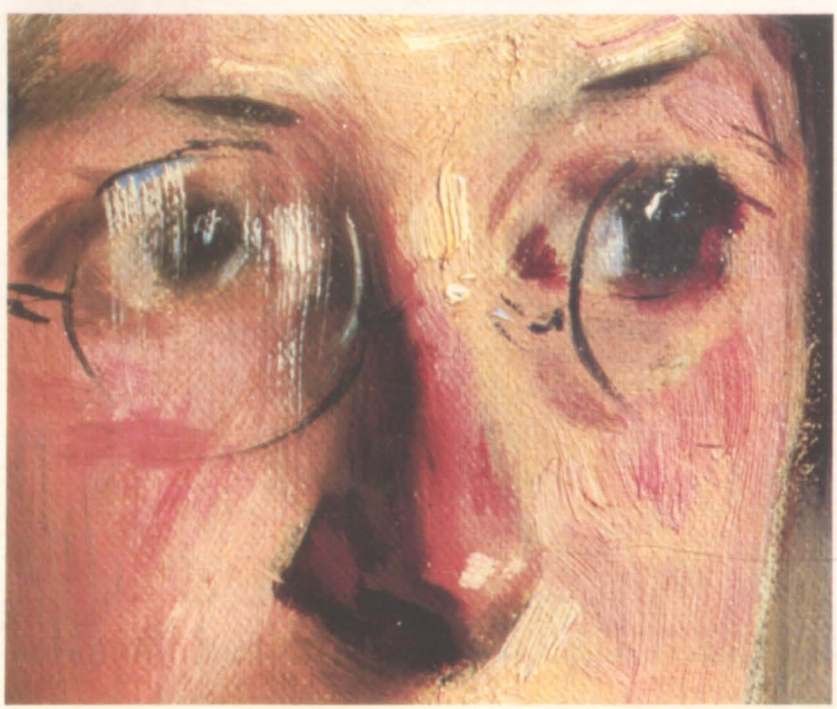
Oft malte Sargent in den noch feuchten Farbauftrag. Dabei variierte er die Konsistenz der Farbe, um schwache Tonwertabstufungen sehr unmittelbar darstellen zu können. Manchmal verstärkte er die scharfe Kontur, indem er die Farbe des Hintergrundes scharfkantig über den Rand eines Arms oder einer Wange zog.

Lasuren

Von Zeit zu Zeit benutzte Sargent auch die traditionellste aller Techniken, das Lasieren. Vom Hintergrund des Portraits der Madame Gautreau sagt man, daß er ihn im letzten Moment durch einen dünnen, hellrosa Auftrag verändert hat und anschließend mit etwas Grün abkühlte.

Wie Degas und Whistler kratzte er jedoch meist die Farbe ab und bemalte die Leinwand neu. Lady Speyer, die Sargent Modell saß und mehrere Male mitansehen mußte, wie ihr Portrait abgekratzt wurde, soll ihn angeherrscht haben: „Mr. Sargent, hören Sie auf herumzukratzen! Sie machen mich häßlicher als ich bin!“

„Vernon Lee“ von John Singer Sargent, 1881, Öl auf Leinwand, 55 cm x 43 cm. Der lockere und schwungvolle Umgang mit der Farbe in diesem Gemälde unterscheidet sich erheblich von der kaméehaften Silhouette der Madame Gautreau.



Die Vergrößerung zeigt deutlich Sargents virtuosen Umgang mit dem Pinsel. Die Schärfenabstufungen in den Augen, der Brille und der Nase sind äußerst nuanciert. Sämtliche Farben wurden naß-in-naß vermalt, nur die letzten dunklen Striche wurden mit einem feinen Haarpinsel auf die trockene Farbe gezogen. Der weiche Übergang der Schattenfläche auf der Nase zur Wange hin wird weiter unten zu einem scharfen Kontrast von hellen und dunklen Flächen. Die Augenpartie, mit Reflexen auf dem Brillenglas überlagert, gehört zu den gelungensten Details des Gemäldes.

„Die Töchter Boit" von John Singer Sargent, 1882, Öl auf Leinwand, 222 cm x 222 cm. Auch dieses Bild zeigt Sargents Fähigkeit, feine Abstufungen zwischen weichen und harten Konturen zu schaffen. Die malerische Behandlung von Gesicht und Kittel ist fast gleich. Durch Reduzierung von Farbigkeit entstehen auf der einen Seite stark abgegrenzte Helligkeitskontraste und fast konträr dazu weiche, geschmeidige Übergänge.

Geschenk der Töchter Edward D. Boits, m. frdl. Gen. Museum of Fine Arts, Boston.

Flüsse und Seen

Auch für Wasserspiegelungen gilt das Prinzip der Vereinfachung: Es gelingen Ihnen wundervolle Bilder, wenn Sie nicht auf jedes Detail Wert legen.

Wasserstudien sind für Künstler reizvolle Themen: Vor allem stehende Gewässer strahlen eine Ruhe aus, die einfach fasziniert. Und doch verbergen sich gerade hinter diesem Motiv einige Schwierigkeiten. Der große Impressionist Claude Monet, der fantastische Bilder von Teichen und Flüssen schuf, schrieb an einen Freund: „Wieder habe ich begonnen, das Unmögliche zu malen: Wasser, und im Vordergrund wehendes Gras. Es ist wundervoll anzuschauen, aber es macht mich ganz verrückt, wenn ich versuche, es zu malen." Doch lassen Sie sich nicht verschrecken: Mit den folgenden Anregungen und etwas Übung können Sie in diesen beeindruckenden, geheimnisvollen Bereich eindringen.

Vereinfachen

Ein Problem ist es, die Bewegung des Wassers umzusetzen. Schon der kleinste Windstoß verändert die Oberfläche und ruft gekräuselte Wellen und verzerrte Spiegelbilder hervor. Begehen Sie nicht den Kardinalfehler und versuchen, das Wasser originalgetreu zu malen. Die Schwierigkeiten wären zu groß.

Am besten, Sie versuchen gar nicht erst, jede kleine Welle oder jede Reflexion darzustellen. Lassen Sie sich von den vielen Veränderungen des Lichts und des Wassers nicht verwirren, sondern konzentrieren Sie sich ganz auf Stellen, an denen das Licht oder das Wellenmuster besonders prägnant ist. Schon nach kurzer Zeit erscheinen Ihnen die Veränderungen gar nicht mehr so gravierend.

Ein Aquarell ist gelungen, wenn es so aussieht, als ob es ohne viel Mühe entstanden ist. Nutzen Sie die charakteristischen Vorteile dieser Maltechnik: die Schnelligkeit des Farbauftrags, die Transparenz und den leichten Fluß der Farben. Mit

Tip

PINSELSTRICHE VARIIEREN

Weil die Wasseroberfläche flach ist, liegt es nahe, die Pinselstriche horizontal zu führen. Die Darstellung des Wassers wird dadurch jedoch langweilig für den Betrachter. Sie sollten, um dieser Gefahr entgegen zu wirken, die Breite der Pinselstriche variieren – das macht Ihr Bild ansprechend und lebhaft und entspricht in der Anmutung bewegtem Wasser.

„Frühaufsteher", Aquarell von John Pike. Ein klares, dennoch sehr ausdrucksvolles Aquarell, bei dem die hellen Töne in starkem Kontrast zu den dunklen stehen; so hat der Maler ihre Leuchtkraft verstärkt.

Sammlung der Maxon Construction Company

Sammlung Dr. Jack Davis

Sammlung der Maxon Construction Company

„Abendhimmel am Ohio", Aquarell von John Pike. Hier ist die Stimmung friedlich: Das Wasser fließt ruhig dahin und reflektiert die Farben des Abendhimmels.

In dieser Studie stellte Zoltan Szabo die Bäume, die sich in einem tiefen, schnell dahinfließenden Fluß wiederspiegeln, mit wenigen leichten Pinselstrichen dar.

wenigen Verwaschungen können Sie Seen und Flüsse wirkungsvoll wiedergeben. Wasser sollte klar und durchscheinend aussehen; wenn Sie zu sehr an den Farbaufträgen arbeiten, gehen diese Eigenschaften jedoch verloren. Planen Sie daher die Anlage der Farben genau, und tragen Sie die Farbe zügig auf.

Reflexionen

Stellen Sie sich die Wasseroberfläche am besten als einen Spiegel vor, in dem sich die Farben des Himmels, der Bäume, Gräser und Gebäude am Ufer matt reflektieren. John Pikes „Abendhimmel am Ohio" zeigt auf der Wasseroberflä-

che die matte Spiegelung des Himmels und der Landschaft. Die malerische Komposition ist gelungen und strahlt friedliche Ruhe aus.

Die Aquarellstudie von Zoltan Szabo verdeutlicht, wie eine bewegte Wasseroberfläche verzerrte Spiegelbilder und faszinierende Strukturen hervorruft. Der Künstler malte das Wasser in Saftgrün, Sepiabraun und Siena gebrannt. Kurz bevor der Farbauftrag gänzlich trocken war, kratzte er die unruhig geschlängelten Reflexionen mit einem spitzen Messer aus.

Seen und Teiche

Die bewegte Oberfläche eines großen Sees läßt sich mit einem kleinen Meer vergleichen. Wenn der Wind zur Wellenbildung zu schwach ist, trotzdem aber stark genug, das Wasser in Bewegung zu bringen, bietet die Reflexion auf der Wasseroberfläche ein faszinierendes Schauspiel, aus dem sich wirkungsvolle Bildelemente für die Komposition ergeben. Malen Sie die Farbe mit einem weichen Pinsel zügig auf das trockene Papier. Bevor der Farbauftrag trokken ist, können Sie die dunkleren Partien der Reflexionen mit großzügigen, nassen Pinselstrichen in kontrastreichen Tönen anlegen. Sollten Sie Schwierigkeiten haben, die Spiegelungen deutlich zu erkennen, dann kneifen Sie die Augen etwas zu – und schon werden ihre Formen klarer hervortreten.

An ruhigen Tagen spiegeln sich selbst Details deutlich im Wasser und strahlen eine heitere Ruhe aus. Sobald jedoch auch nur eine leichte Brise aufkommt, verschwinden diese klaren Bilder: Das Wasser wird unruhig und kräuselt sich. Es sieht so aus, als ob sich alles in einem einheitlichen Ton auflöst. Sogar die Farbe des Himmels kann man nur noch erahnen.

Flüsse und Bäche

Die flachen Ufer von Bächen und Flüssen bilden den Rahmen für das transparente, fließende Wasser. Während tiefere Stellen wie Seen dargestellt werden können, haben die Uferzonen ihre Besonderheiten. Hier kann man auch unter der bewegten Oberfläche Details erkennen. Ihre Konturen verschwimmen unter dem Wasser, so daß es das beste ist, die Formen nur anzudeuten.

Selbst kleine Wasserlachen können eine Herausforderung für den Künstler sein. Wenn man sie von oben betrachtet, erscheint ihr Grund dunkel und fest. Die Oberfläche hingegen wirkt klar und zerbrechlich. Diese Wirkung des Wassers kontrastiert auffallend mit den Formen der festen Umgebung, kleine Steine am Rand etwa oder Äste, die in die Lache gefallen sind und mitten aus ihr herausragen.

DIE PASSENDE PALETTE

Wenn Sie im Freien ein Motiv am Wasser malen, werden Sie vermutlich nur eine beschränkte Farbpalette benutzen. Planen Sie soviel wie möglich im voraus. Die Tageszeit und das Wetter sollten bestimmen, welche Farben Sie wählen.

☐ Sonnenuntergang Siena gebrannt, Kadmiumgelb, Indischgelb, Kadmiumrot, Ultramarinblau

☐ Sonnenaufgang Lichter Ocker, Kadmiumgelb, Siena natur, Kobalt- und Ultramarinblau

☐ Stürmisches Wetter Umbra natur, Lichter Ocker, Pariserblau, Chromoxidgrün feurig, Krapplack dunkel

☐ Schönes Wetter Kadmiumgelb, Siena natur, Kadmiumrot, Ultramarin- und Cölinblau

Wasserpfützen

Man beginnt am besten mit einer perspektivischen Umrißzeichnung der Wasserlache; behandeln Sie die Oberfläche zunächst wie eine flache Scheibe. Halten Sie Ausschau nach der hellen, glitzernden Linie am äußeren Rand, die den Himmel reflektiert. Wenn sich die Lache auf einem harten Untergrund befindet, ist diese Linie dünn und scharf umrissen; bei einem aufgeweichten, modrigen Boden jedoch vergrößert sich ihr heller Rand. Am besten lassen sich schärfere Ränder mit der Trokkenpinseltechnik erzielen.

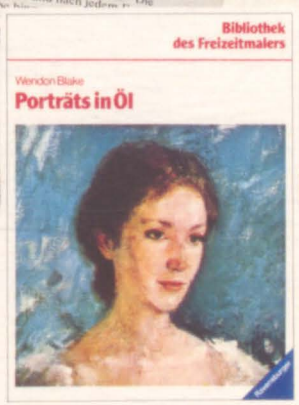
Aber ganz gleich, ob Sie nun einen ruhigen See oder eine Regenpfütze malen wollen, beachten Sie immer, daß genaues Hinsehen und Vereinfachung die passenden Schlüssel zum Erfolg sind.

Die Reflexionen in diesem Aquarell entstanden aus Siena gebrannt und Pariserblau. Zoltan Szabo malte sie über die maskierten Steine.

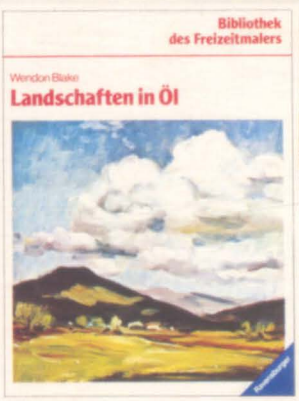
Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Suchen Sie sachkundige Informationen zu den vielfältigsten Mal- und Zeichentechniken? Da sind Sie bei uns richtig. Die Ravensburger® Bibliothek des Freizeitmalers ist eine Buchreihe, die aus zaghaften Anfängern wahre Meister macht.

Wendon Blake
Grundkurs Ölmalerei
Der Leser ist unmittelbar dabei, wenn ein Stilleben, ein Porträt, eine Landschaft oder andere Sujets sich aus dem skizzenhaften Anfang weiterentwickeln.
80 Seiten
ISBN 3-473-48200-5
DM 22,—



Wendon Blake
Porträts in Öl
Dieser Band gibt eine detaillierte Einführung in die besondere Technik der Porträtmalerei. Einteilung und Proportion eines Gesichtes werden erklärt und durch Zeichnungen verdeutlicht.
80 Seiten
ISBN 3-473-48206-4
Neuauflage in Vorbereitung



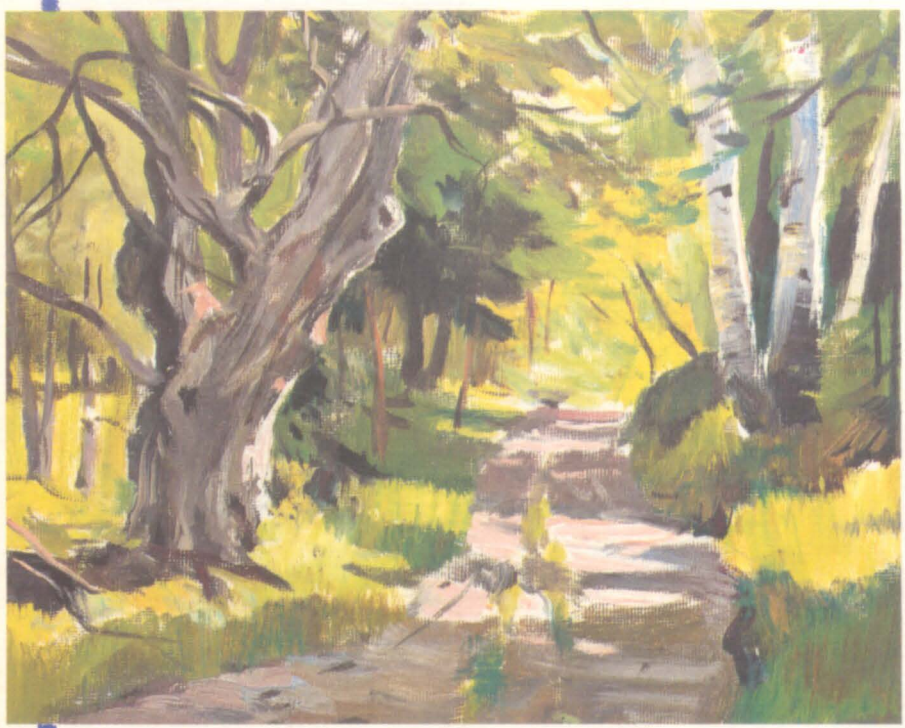
Wendon Blake
Landschaften in Öl
Dieser Band zeigt Gestaltungstechniken für eine Landschaft, die für den Maler besonders wichtig sind.
80 Seiten
ISBN 3-473-48201-3
DM 22,—

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 31



George Cherepovs Übung in **ÖLMALEREI** schult Ihre Fähigkeiten im Farbenmischen. Entdecken Sie die Vielfalt von Grüntönen.
Der Sonnenaufgang in der Wüste Nevadas ist ein Motiv ganz nach Harry Borgmans Geschmack. Mit einer **MISCHTECHNIK**, der Kombination von Buntstiften und Acryl, fängt er den individuellen Charakter der Landschaft ein.
Die Luftperspektive ist die wirkungsvollste Methode, um in Landschaften die Illusion räumlicher Tiefe zu erzeugen. Auch mit dem Medium **AQUARELL** lassen sich so herrliche Bilder schaffen.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** beschäftigen wir uns mit der Harmonie durch Farben. William Glackens Gemälde „Sonnenschirme am Blue Point" ist ein gutes Beispiel dafür, wie man mit einer reduzierten Farbpalette und durch Wiederholung von Farbtönen einer Szene zu ausgewogenem Ausdruck verhilft.
IM ATELIER haben wir den amerikanischen Maler Ralph Goings besucht. Er zeigt uns, wie er den Schärfenverlauf, ein Charakteristikum der Photographie, für seine Bilder nutzt.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 31

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 31

SEHEN UND VERSTEHEN	
Innerer Zusammenhalt	841
MISCHTECHNIK	
Schnell und präzise	844
Übung: Sonnenaufgang in Nevada	845
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die Außenseiterin	848
AQUARELL	
Die Illusion von Tiefe	852
Übung: Farm in Schottland	853
TUSCHE	
Klug kombiniert	856
Übung: Gänseblümchen	858
IM ATELIER	
Ralph Goings	862
ÖLMALEREI	
Übung: Lebendiges Grün	866
MATERIALKUNDE	
Ölfarben	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

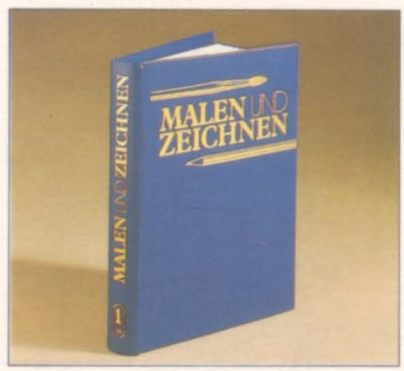
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 843 Wendon Blake; 841 Edward Betts; 842 Harry Borgman; 844 Olga Zaferatos; 845–847, 858–861 Harry Borgman; 848–851 Bernard Dusntan; 852 Christopher Schink; 853–855 John Blockley; 856, 857 Paul Hogarth; 862–865 John Arthur; 866, 867 Wendon Blake, George Cherepov

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Innerer Zusammenhalt

Wenn Sie Farben benutzen wollen, um Ihrem Gemälde einen einheitlichen Ausdruck zu geben, brauchen Sie sich nicht auf wenige Töne zu beschränken.

Gretna Campbell, von der das Gemälde „Flut bei Neumond" stammt, benutzt für ihre Landschaftsdarstellungen gern eine umfangreiche Farbskala. Dennoch mangelt es ihren Bildern nicht an Einheitlichkeit der Darstellung. Sie erreicht das, indem Sie bestimmte Farbtöne in verschiedenen Bildteilen wiederholt einsetzt. Das Purpur des Ufergesteins erscheint nicht nur im Wasser, sondern auch in Teilen des Himmels und sogar bei einigen der am Horizont stehenden Bäume. Ebenso findet sich das Blau des Wassers vielfach wiederholt.

Was für die Wiederholung von Formen gilt, trifft auch für die Farben zu: Vermeiden Sie Monotonie. Genau wie Sie kontrastierende Formen gegeneinander setzen, sollten Sie auch kontrastierende Farbtöne

„Flut bei Neumond" von Gretna Campbell. Öl auf Leinwand, 132 cm x 142 cm. Obwohl die Künstlerin hier eine umfangreiche Palette benutzte, verhalf sie der Komposition durch das konsequente Einarbeiten von Purpur über das gesamte Bild zu einer Einheitlichkeit im Ausdruck.

M. frdl. Gen. Ingber Gallery, New York City

benutzen, um Ihrem Bild Lebendigkeit zu verleihen. Der Eindruck von Wärme, den ein vorwiegend in Rot gehaltenes Gemälde vermittelt, läßt sich durch einige Tupfer Grün – der Komplementärfarbe von Rot – noch steigern. Und ein dunkles Gemälde kann noch dunkler erscheinen, wenn Sie einen kleinen Fleck kontrastierenden Lichts einsetzen.

Wie bei farbigen Darstellungen ist stilistische Einheitlichkeit auch bei den monochromen Bildern wichtig. Eine einfache Methode, die sich für Bleistiftzeichnungen wie für Ölgemälde empfiehlt, ist die Anwendung eines einheitlichen Strichstils über das gesamte Bild hinweg. Die Tuschezeichnung von Harry Borgman besteht aus meist dünnen, horizontalen Linien. Um seine Skizze interessanter zu gestalten, kontrastiert Borgman sie mit stärker angewinkelten, aber dennoch harmonisch sich einfügenden Strichen.

Gelegentlich kommt es vor, daß sich keine der für einheitlichen Bildausdruck sorgenden Methoden als besonders geeignet erweist. Sie sollten dann zwei oder mehrere miteinander kombinieren.

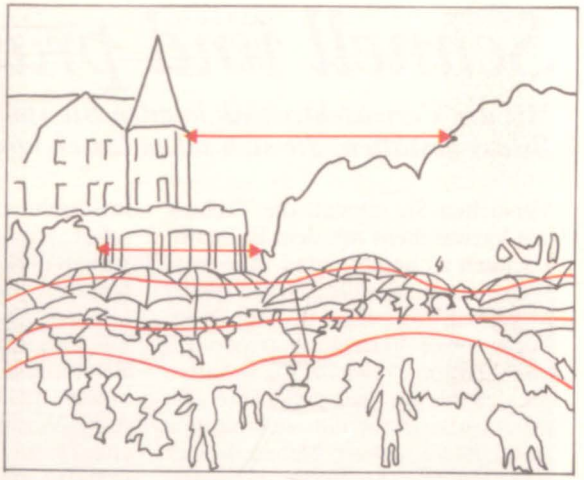
Virtuose Harmonie

Bei „Sonnenschirme am Blue Point" von William Glackens finden Sie praktisch alle dieser Methoden nebeneinander angewendet. Die horizontale Linie menschlicher Figuren ahmt wie ein Echo die horizontale Reihe von Sonnenschirmen nach. Einige kräftige Vertikalen, die Pfeiler am Haus etwa, sorgen für den nötigen Kontrast. Auch die Farbwahl steht im Dienst der Harmonie. Glackens hat nicht allein durch die Beschränkung seiner Palette, sondern auch durch die Wiederholung bestimmter Farbtöne, wie Orange und Blau, seinem Gemälde Zusammenhalt gegeben.

„Sonnenschirme am Blue Point" von William Glackens. Öl auf Leinwand, 66 cm x 81 cm. Glackens zieht in seinem Gemälde alle Register: Wiederholung von Mustern, Rhythmus, Beschränkung der Palette und Farbwiederholung.

Mittels einer einheitlichen Strichführung und der über das ganze Bild angelegten Wiederholung der Tannen bringt Harry Borgman stilistischen Zusammenhalt in seine Tuschezeichnung. Indem er die Größe der Bäume variiert, verhindert er, daß deren Wiederholung langweilig wirkt.

M. frdl. Gen. National Museum of American Art, Stiftung Glackens



John Barry

Die Schemaskizze macht die rhythmischen Linien der Sonnenschirme und Menschen deutlich, die der Komposition Zusammenhalt verleihen.

M. frdl. Gen. National Museum of American Art, Stiftung Glackens

Schnell und präzise

Mit der Verwaschtechnik können Sie spontane, individuelle Bilder gestalten, die sich sehen lassen können.

Versuchen Sie einmal, die Technik des Verwaschens mit dem Buntstiftzeichnen zu kombinieren. Auf diese Weise nutzen Sie die Stärken beider Methoden für Ihre Komposition. Die wäßrige Vermalung erspart Ihnen Zeit, und gleichzeitig schaffen Sie sich mit der flächigen Tönung eine gute Basis für die nachfolgende Buntstift-Feinarbeit. Neben der Arbeitserleichterung bietet diese Methode noch mehr Vorteile: Sie können die Atmosphäre eines Motivs nuancierter mit einer kombinierten Technik einfangen und gewinnen außerdem an Ausdrucksspielraum.

Motiv und Mittel

Polly Krafts Momentaufnahme eines zerwühlten Betts ist beispielhaft für diese Mischtechnik: Die zerknautschten Kissen und Stoffalten schuf die Künstlerin mit zarten Aquarell-Verwaschungen. Kleine Unregelmäßigkeiten verstärken die Spontaneität und die Lebendigkeit. Die Buntstiftlinien sorgen für eine Betonung des Kissens.

Die dicke, matte Qualität von Acryl-Verwaschungen eignet sich eher für gleichmäßig und stumpf getönte Flächen. Probieren Sie sie daher in der Landschaftsmalerei aus.

„Kissen mit gestreiftem Tuch" von Polly Kraft, Aquarell und Buntstift auf Bristolkarton, 67 cm x 102 cm. Die Künstlerin hat die gebrochenen Lichteffekte mit zarten gelben und lila Verwaschungen wiedergegeben. Die Buntstiftdetails in Warmgrau und Ultramarin runden das Bild ab.

Tip

VERWASCHUNG IN ACRYL

Acrylverwaschaufträge verdienen wegen Ihrer Eigenschaften eine besondere Beachtung:

☐ Nach dem Trocknen sind die Farben wasserfest. Man kann sie daher nachträglich ohne weiteres korrigieren oder überarbeiten, ohne daß die darunterliegenden Schichten angegriffen werden.

☐ Zum Verwaschen wird die Acrylfarbe ausschließlich mit Wasser verdünnt. Wollen Sie eine stärker deckende, geschmeidige Mischung herstellen, sollten Sie Acrylmedium hinzufügen.

☐ Weil die Verwaschaufträge kurze Trockenzeiten haben, eignen sie sich ebenfalls für Arbeiten in der Natur.

Sammlung Michael Mills

Übung: Sonnenaufgang in Nevada

Den rauhen Charakter seiner Landschaft erzielte Harry Borgman mit feinen Acryl-Verwaschaufträgen, über die er mit Buntstiften Einzelheiten malte. Er arbeitete auf glattem Bristolkarton.

1. Verwaschen

Um sich Orientierung zu verschaffen, erfassen Sie die Grundelemente in einer flüchtigen Entwurfskizze. Mit einem 2H-Graphitstift erzeugen Sie zarte Linien.

Die Schattenpartien im Vordergrund legt Borgman mit einer wäßrigen Verwaschung aus Kobaltblau, Schwarz und Titanweiß an. Mit einem 18 mm Flachpinsel trägt er die Mischung unregelmäßig auf. Um der Farbfläche Struktur zu geben, sollten einzelne Pinselstriche erkennbar sein.

Die Farbmischung für den Himmel ist etwas fester. Verwenden Sie Wasser und Kadmiumgelb anstatt Schwarz, und bauen Sie damit den oberen Bildbereich gleichmäßig auf.

1

2. Berge am Horizont

Die Bergkette am Horizont malt Borgman in Orange und Titanweiß. Die Schneefelder der Gletscher deutet er in Reinweiß an.

Die Grundstimmung der Szenerie wird mit diesen Acrylfarben recht schnell lebendig. Die gleiche Wirkung ließe sich auch durch einen schichtweisen Farbauftrag mit Buntstiften erreichen. Weil die flüchtige, ungekünstelte Malweise jedoch eher dem Charakter der Landschaft entspricht, nutzt Borgman für sein Motiv die Verwaschung.

2

WAS SIE BRAUCHEN

- Einen Bogen glatten Bristolkarton, ca. 30 cm x 25 cm
- einen 2H-Bleistift
- einen flachen (18 mm) Aquarellpinsel
- Acrylfarben in den Tönen: Schwarz, Titanweiß, Kobaltblau, Kadmiumgelb, Kadmiumorange
- Buntstifte in den Farben: Kopenhagener Blau, Siena, Rosa, Fleischfarbe hell und dunkel, Warmgrau mittel, Kaltgrau hell, Schwarz.

3

3. Farbspiel mit Stiften

Bevor Harry Borgman die Überarbeitung mit Buntstiften vornimmt, überlegt er, welche Partien der Wüstenlandschaft von diesem Medium am meisten profitieren können.

Zunächst widmet sich der Künstler den Bergen. Die Schattenflächen werden mit Kopenhagener Blau betont. Die Täler und Furchen gewinnen mit Siena und einem Hauch Rosa an Plastizität. Der sanfte Hügel zu Füßen der Berge hebt sich durch eine Tönung in zartem Rosa vom vorgelagerten Flachland ab.

Im Vordergrund können Sie mit einem hellen, kühlen Grauton einzelne Grasbüschel andeuten.

4

4. Strukturen im Vordergrund

Damit die struppigen Grasbüschel realistisch aussehen, gab Borgman ihnen durch kräftige, schwarze Striche zum Boden hin Halt.

Die Felsen formt der Künstler mit zwei unterschiedlichen fleischfarbenen Tönen, über die er schwarze Schatten und Risse setzt.

In der Bildmitte wird der Ton der Erde – am Übergang zu den sanften Hügeln und Kuppen des Vorgebirges – mit einem mittleren Warmgrau vertieft.

5

„Sonnenaufgang in Nevada" von Harry Borgman, 19,8 cm x 25,4 cm.

5. Verfeinerungen

Der Bildvordergrund kann optisch noch mehr Gewicht vertragen: Beleben Sie deshalb die Vordergrundpartien mit schwarzen Buntstift-Tupfern. So stellen Sie kleine Steine dar.

Auch die Felsen können noch besser zur Wirkung kommen. Versehen Sie sie mit Rissen und Vertiefungen.

Wenn Sie einen Augenblick zurückreten und die Gesamtkomposition mit ihrer Tonwertabstufung auf sich wirken lassen, können Sie gut jene Partien entdecken, denen eine Überarbeitung nützt. Verstärken Sie eventuell an einzelnen Stellen die Kontraste. Dabei können Sie sich am ungleichmäßigen Verlauf der verwaschenen Acryltöne orientieren.

FARBVARIATIONEN

Bei diesen sehr unterschiedlich wirkenden Farbproben handelt es sich um den gleichen Farbton, nämlich um Zinnober. Allerdings ist die obere Probe eine Aquarell-, die untere dagegen eine Acrylfarbe. Die Wahl der Farbart ist also ein Gestaltungsmittel. Ton und Intensität der Farben können Sie auch durch die Stärke ihres Auftrags variieren.

Die Außenseiterin

Mary Cassatt, 1845–1926, wurde durch ihre beziehungsvollen Mutter-Kind-Themen populär. Neben ihrer Vorliebe für Pastellfarben liebte sie den plakativen Stil.

Mary Cassatt wurde in Amerika geboren, lebte aber von ihrem 23. Lebensjahr an in Paris. Ihre Ausbildung absolvierte sie in Frankreich, Amerika und Spanien.

Schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt entschied sich Mary Cassatt, figürlich zu malen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, konzentrierte sie sich bei ihren Themen auf junge Mütter und Kinder.

Die Künstlerin orientierte sich an den Gemälden von Velázquez, Frans Hals und Rubens. Außerdem bewunderte sie den Maler Gustave Courbet. 1877 lernte Mary Cassatt Edgar Degas kennen. Wir werden nie erfahren, welchen Inhalt die Beziehung der beiden zueinander hatte, da die Künstlerin vor ihrem Tod alle Briefe von Degas verbrannte. Daß sie von ihm viel lernte, ist jedoch ganz sicher. Denn für ihre Öl- und Pastellbilder holte sie sich oft und gerne Rat bei ihm.

Trotz ihres großen Talents hatte ihre Kunst kein größeres Gewicht für die Zeit des 19. Jahrhunderts. Das lag daran, daß Mary Cassatt nicht in der Lage war, ihre Themen, die immer Personen aus der gleichen Gesellschaftsschicht beinhalten, durch eigene Phantasie auszubauen. Sie stellte nur das dar, was sie auch kannte. Von Seiten ihrer Kritiker wurde ihr aus diesem Grunde auch künstlerische Sinnlichkeit abgesprochen. Diese massive Kritik betraf jedoch nicht ihren phantastischen Kompositionsstil und ihre technische Perfektion.

Perfekte Modellierung

Sehr einfühlsam drückt Mary Cassatt in ihren Bildern die Mutter-Kind-Beziehung aus. Gekonnt modelliert sie die rundlichen, weichen Formen, zum Beispiel die Wange eines Kindes oder den Arm eines Säuglings. Ihr Strich ist fest und geschmeidig, und die plastischen Formen sind nicht übertrieben. Ihre Begabung, genau zu beobachten und zu gestalten, half ihr, die Personen so zu malen, wie sie sind. Deshalb

M. frdl. Gen. Brooklyn Museum

„Mutter, die das Haar ihres Kindes kämmt", 1901, Pastellkreiden auf Papier, 64 cm x 80 cm.

fehlen auch alle übertrieben niedlichen oder sentimentalen Züge in ihren Bildern.

Mary Cassatt malte ebenso wie Edgar Degas mehr in Pastell als in Öl. Schon auf ihren ersten Bildern erkennt man, wie gut sie es verstand, die subtilen Töne zu modellieren. So wie Degas hat auch Mary Cassatt viel mit fixierten, übereinandergelegten Farbschichten gearbeitet. Wir kennen aber auch Pastellzeichnungen von ihr, die sehr leicht und frisch ausgeführt sind. Die feinen, durch Wischen angelegten Übergänge und Farbaufträge erinnern an die leichte Malweise des 18. Jahrhunderts.

Begeistert übernahm Mary Cassatt von Edgar Degas auch die Technik des Kontaktabdrucks. Degas war der erste bekannte Künstler, der dieses Verfahren konsequent anwandte. Sie drückte eine noch nicht fixierte Kohle- oder Pastellzeichnung auf ein weißes Blatt Papier durch. Auf der Grundlage dieses Abdrucks erarbeitete sich Mary Cassatt dann ein neues Motiv. Als der Pariser Kunsthändler Vollard ihr eine Serie von Pastellzeichnungen abkaufte, bat sie ihn, von den Zeichnungen Kontaktabdrücke zu nehmen. So schuf die Künstlerin mehrere Versionen von einem Thema.

Mary Cassatt war auch eine anerkannte Graphikerin. Mit ihren farbigen Aquatinblättern bereicherte sie die Graphik ihrer Zeit. 1879 begann die Künstlerin mit Kaltnadeln, Weichgrundblättern und Radierungen zu experimentieren. Degas und Pissaro äußerten sich in einem Briefwechsel bewundernd über ihre Arbeiten. Da sich jedoch diese Drucke nicht verkaufen ließen, entschloß sich Mary Cassatt, wieder mit Pastell und Öl zu malen.

„Das Mädchen, das sein Haar ordnet" war Degas' Lieblingsbild. Solange er lebte, war es in seinem Privatbesitz. Die starke Farbschicht, die ausgeprägte Form der Wange und die rötlichen Hautpartien zeigen die Vielfalt der Konturenschärfe und der Helligkeitswerte. Die Augen wurden fast ohne jede Betonung gemalt. Den Mund und das Kinn dagegen hat die Künstlerin – noch unterstützt durch den weißen Ärmel – stark betont. Die Nase wurde mit einem kühlen Halbton gemalt.

Negative Formen

Auf einigen Gemälden, die in der Zeit nach 1890 entstanden, betonte Mary Cassatt die flächigen, linearen Bildelemente wesentlich stärker. Auf dem Bild „Obstpflückende junge Frauen" sind die Hintergrundteile recht flächig gehalten. Dadurch gewinnen die Negativformen, also die von den angrenzenden Formen gebildeten Flächen, etwa die Stelle zwischen dem Arm des stehenden Mädchens und ihrem Profil oder die Hand der sitzenden Frau, an Bedeutung. Die Rhythmen der Linien sind hier sehr sorgfältig ausgearbeitet.

Mary Cassatt zählt zu den Künstlern, deren Werke kaum dramatische Entwicklungen und Wandlungen durchlaufen haben. Allerdings mindert das den Wert ihrer Bilder nicht im geringsten.

„Obstpflückende junge Frauen", 1891, Öl auf Leinwand 132 cm x 91 cm. Dieses Bild gehört zu Kompositionen, in denen sich Mary Cassatt der Formenzeichnung sehr bewußt war. Es gewinnt seine Ausdruckskraft durch die Negativformen.

Sammlung des Carnegie-Institut, Pittsburgh

„Das Mädchen, das sein Haar ordnet", 1886, Öl auf Leinwand, 75 cm x 57 cm. Ein gutes Beispiel für Mary Cassatts Umgang mit der Konturenschärfe und den Helligkeitswerten. Besonders anschaulich sind die rötlichen Hautpartien auf der Wange.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

„Emmi und ihr Kind", 1889, Öl auf Leinwand, 90 cm x 64,5 cm.
Die Komposition von Mutter und Kind ist der Künstlerin besonders gut gelungen. Die Beziehung der Köpfe, der Hände und der Arme zueinander ist überzeugend dargestellt. Die zärtliche Stimmung zwischen den beiden wird durch die Modellierung der Köpfe unterstrichen. Das Gemälde ist keineswegs pathetisch geraten und vermittelt ein starkes Gefühl von Einheit und Ruhe. Die Schattenpartien der Haut sind beinahe überall mit hellen Halbtönen ausgeführt, aber auch die hellsten Reflexe wurden mit ähnlicher Zurückhaltung behandelt. Die Züge der Mutter sind gegenüber den stärker akzentuierten des Kindes leicht untergeordnet.
Beachtlich ist der Variationsreichtum der Begrenzungen: die scharf ausgezogene Kante des Kragens und der Kinderhand auf der einen, die weichen Übergänge am Haaransatz der Mutter auf der anderen Seite. Der Eindruck von körperlicher und seelischer Nähe ist sehr stark. Die sichere und dabei weiche Darstellung der Kinderhand am Kinn der Mutter ist ein gutes Beispiel dafür. Die Ausführung, vor allem der vertikale Pinselstrich, ist dem zeichnerischen Stil der Pastellstifte sehr verwandt.

Witchita Art Museum, Sammlung Roland P. Murdock

„Mutter, die das Haar ihres Kindes kämmt", 1901, Pastellkreiden auf Papier, 64 cm x 80 cm.
Diese leicht und frisch ausgeführte Pastellzeichnung weist feinste, durch Wischen angelegte Farbübergänge auf. Der Malstil erinnert an ein Gemälde aus dem 18. Jahrhundert. Mary Cassatt arbeitete mit jeweils für sich fixierten, übereinandergelegten Farbschichten, um die schimmernde Wirkung der Farben zu erreichen.

M. frdl. Gen. Brooklyn Museum

Die Illusion von Tiefe

Weit entfernte Gegenstände erscheinen blaß und unscharf. Diese Effekte der Luftperspektive lassen sich auch mit Aquarellfarben zur Darstellung von räumlicher Tiefe nutzen.

Um die räumliche Ordnung von Landschaften wiederzugeben, ist auch in der Aquarellmalerei die Luftperspektive das klassische Mittel. Vier „Goldene Regeln" sollten Sie beachten, um eine starke Raumwirkung zu erzielen.

- ☐ Zum Horizont hin werden die Farbtöne kälter und blauer.
- ☐ Die Intensität der Farben nimmt ab, bis schließlich in der Ferne die verschiedenen Farbtöne kaum noch voneinander zu unterscheiden sind.
- ☐ Die Tonwertkontraste verwischen, bis in großer Ferne die Formen zu Schemen werden.
- ☐ Details beginnen bereits im Mittelgrund zu verschwimmen. Im Hintergrund sind sie schließlich überhaupt nicht mehr zu erkennen.

Das Seestück von Christopher Schink zeigt, wie diese Regeln in die Praxis umgesetzt werden.

Praktische Umsetzung

Für das Boot im Vordergrund verwendete der Künstler eine ganze Palette intensiver warmer Farben. Im Mittelgrund bestimmen bereits mittelhelle Töne das Bild. Hier erscheinen die Farben etwas kühler und gedämpfter. Das Boot im Hintergrund wurde ohne Details nur aus einem einzigen blauen Ton gemalt.

Den Eindruck von räumlicher Tiefe weckt der Künstler auch mit der See selbst. Indem er den Horizont mit etwas dickeren Pinselstrichen betont, wirkt er unbestimmter und verschwommener.

Tip

RAUMWIRKUNG DURCH FARBE

Weil man es aus der Natur so kennt, ordnet man kalte, weniger intensive Farben dem Hintergrund zu. Dagegen hat man bei warmen, leuchtenden Farben oft das Gefühl, als ob sie in den Vordergrund treten. Beginnen Sie aus diesem Grund ein Landschaftsbild stets mit dem Hintergrund, und arbeiten Sie sich dann langsam vor. Legen Sie zunächst nur die kalten Blautöne und die verschwommenen Naß-in-naß-Effekte an. Danach sind die kräftigen Farben im Mittelpunkt gefragt. Im Vordergrund schließlich sind die kräftigen, warmen Farbtöne und die Details „erlaubt".

Christopher Schink demonstriert, wie es ihm durch den geschickten Einsatz von Farben gelingt, die Illusion von räumlicher Tiefe zu vermitteln.

Übung: Farm an der Küste

„Als ich auf einem kleinen Berg an der Westküste Schottlands stand und die darunterliegende Farm sah, verspürte ich ein Gefühl von unendlicher Weite. Dieses Bild mußte ich unbedingt festhalten", so beschreibt John Blockley seinen ersten Eindruck vom Motiv. Die Übung zeigt, wie es dem Künstler gelingt, seine Stimmung mit Farbe und Pinsel überzeugend auszudrücken.

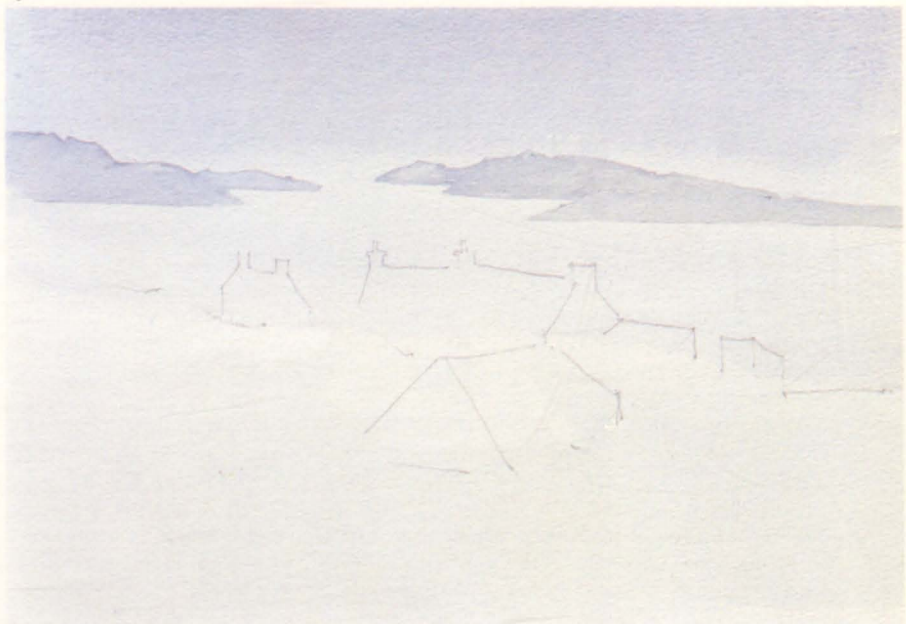
1. Der erste Farbauftrag

John Blockley skizziert mit einem weichen Bleistift die Hauptelemente des Motivs – den Rand der Klippe, die Umrisse der Häuser und die fernen Inseln.

Mit einem Pinsel Nr. 6 und einer dünnen Mischung aus Kobaltblau entsteht der Himmel: So deutet der Künstler die kalte, dunstige Atmosphäre an. Weil die Wasseroberfläche heller aussieht als der Himmel, wird nach unten hin der Farbton mit klarem Wasser aufgehellt.

Nach dem Trocknen fügt Blockley mit einer kräftigen Mischung aus Kobaltblau die vorgelagerten Inseln ins Bild ein.

1



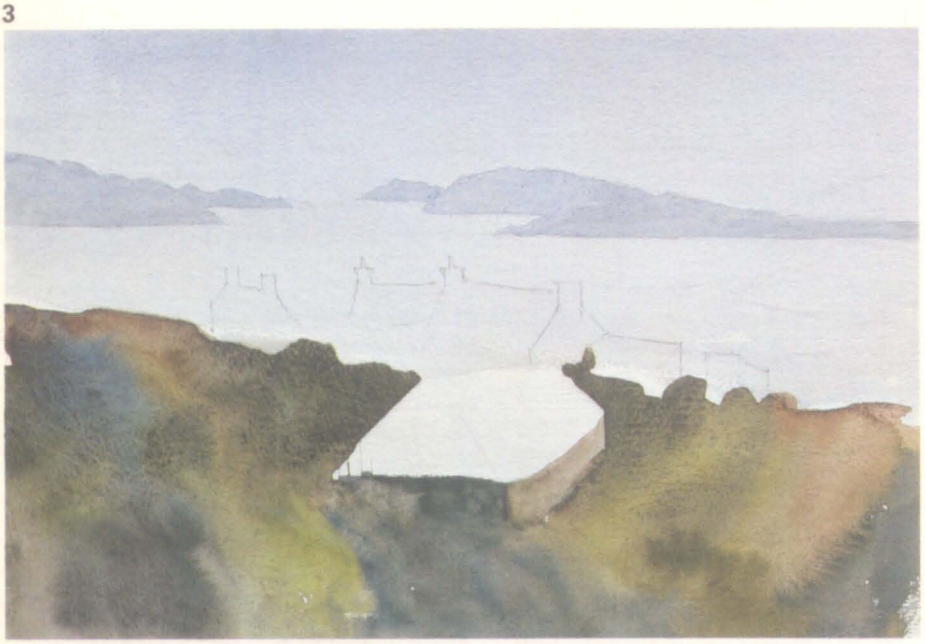
2. Den Vordergrund gestalten

Die zart verschwommene Vegetation des lebhaft gestalteten Vordergrunds wird mit einer Mischung aus Hookersgrün angedeutet. Die Naß-in-naß Technik ist hierfür geeignet, weil etwas später noch dunklere Schatten mit einer Farbmischung aus Grün und Umbra gebrannt weich eingesetzt werden. Deuten Sie mit lockeren, schwungvollen Strichen den organischen Pflanzenwuchs an, und sparen Sie die Formen der Gebäude hell aus.

Schon zu diesem Zeitpunkt ist der Kontrast zwischen den warmen Farben im Vordergrund und den kalten Blautönen im Hintergrund zu spüren, der später die Illusion von räumlicher Tiefe schafft.

2

3



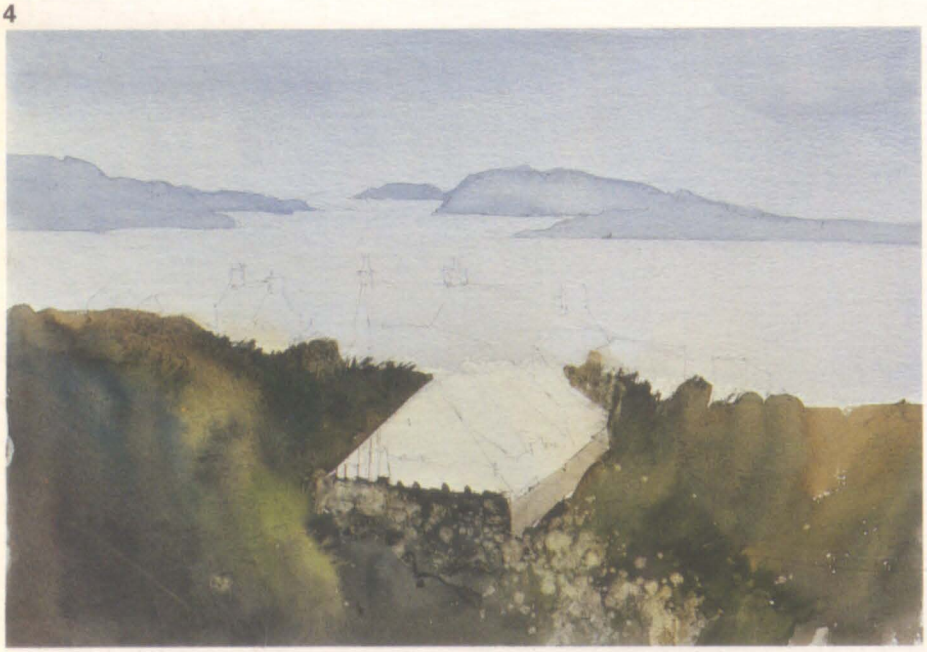
3. Den Vordergrund ausbauen

Solange der Vordergrund noch feucht ist, können Sie weitere Farben auftragen – Blockley verwendet Ultramarin, Hookersgrün, Paynesgrau und Umbra gebrannt – um mit diesen Farbtönen die Wiesen entlang der Küste auszugestalten. Verstreichen Sie die Farben in diesem Bildbereich vorsichtig, damit sie sich nicht allzu sehr vermischen.

Nach diesem Arbeitsschritt können Sie etwas schwungvoller mit dem Pinsel über das Papier gehen, so daß der Vordergrund kraftvoll lebendig wirkt. Sie erreichen damit, daß der Betrachter zuerst nach oben in die Ferne der Landschaft schaut.

Ist der Vordergrund zu dunkel oder zu schwer geworden, dann kann man mit einem weichen feuchten Pinsel wieder etwas Farbe wegnehmen. John Blockley hat an einigen Stellen geschickt ein helles leuchtendes Grün eingefügt. Später, beim fertigen Bild, erweckt das verstreute Grün beim Betrachter den Eindruck, als ob Sonnenflecken auf dem Gras liegen.

4



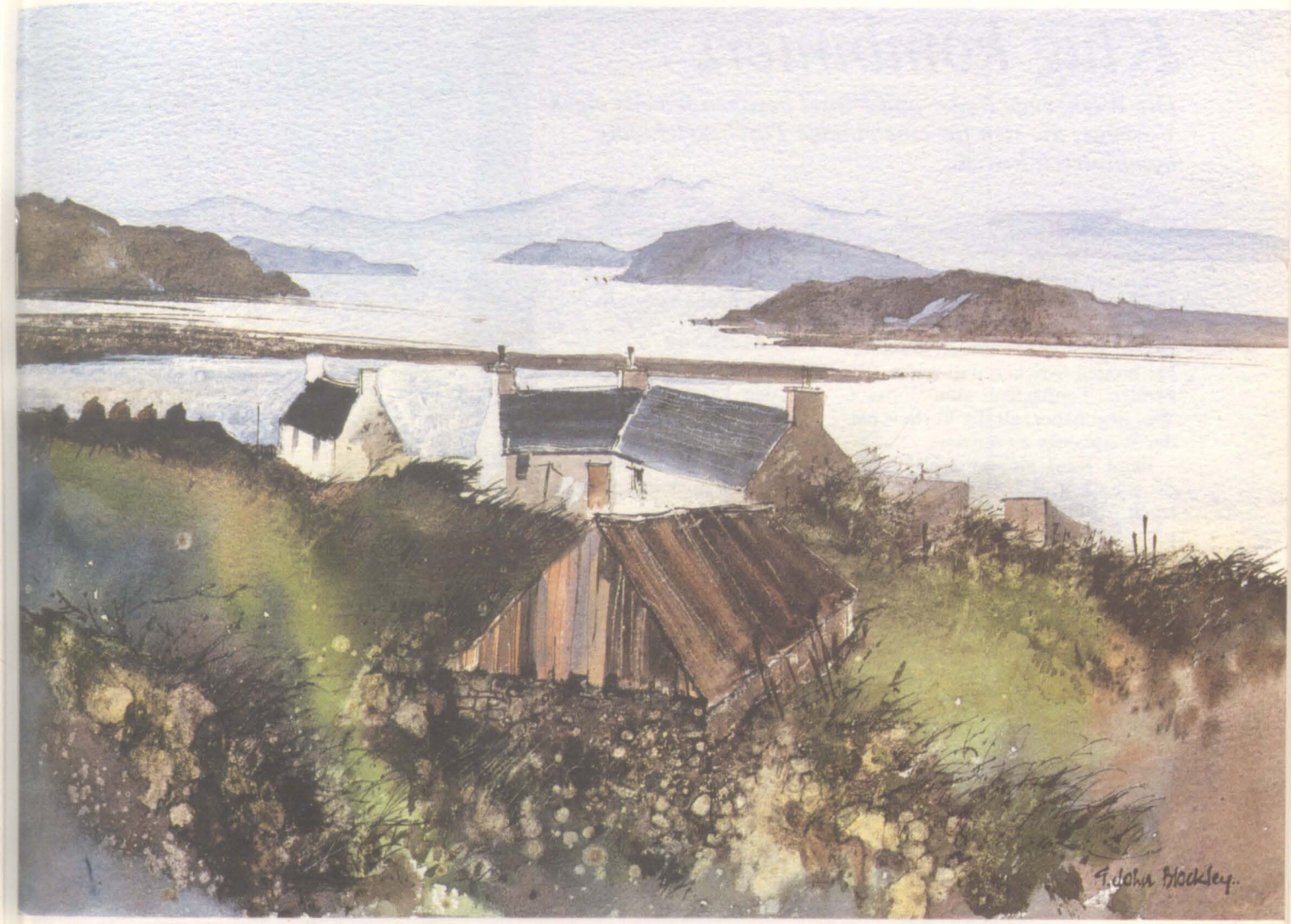
4. Die Scheune

Die Fläche der Scheunenwand legt der Künstler mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin an. Um die rauhe Anmutung einer Steinmauer hervorzurufen, wikkeln Sie um das Ende eines Pinselstiels ein angefeuchtetes Stück Stoff, und nehmen Sie nun ein paar Farbpunkte wieder weg.

Einzelne Steine in der Mauer können Sie mit einem Pinsel Nr. 0 und einer etwas dunkleren Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin andeuten; für die glattere Wand an der Seite empfiehlt sich Paynesgrau.

Damit die verfallene Steinmauer im Vordergrund klar hervortritt, müssen Sie auch hier noch kleine Farbpunkte entfernen.

Den Rand der Steilküste, auf der die Farm steht, können Sie mit Umbra gebrannt und Ultramarin gegen das Meer absetzen. Malen Sie mit einem Pinsel Nr. 0 einige dünne, diagonal nach oben ausgefranste Striche über den Rand hinaus, denn so deuten Sie das lange, im Wind wehende Gras an.



5. Das Bild vollenden

Für die Inselgruppe am Horizont verdünnt John Blockley Kobaltblau zu einem blassen Ton. Mit einem Lappen nimmt er auch hier wieder etwas Farbe fort. Die Inselgruppe scheint nun ganz im Dunst der Ferne zu liegen, und das Bild gewinnt dadurch eine geheimnisvolle und romantische Aura.

Die vorgelagerten Inseln bekommen mit Kobaltblau und einem kleinen Spritzer Umbra gebrannt ihren Platz in der Bildtiefe zugewiesen. Für die nahegelegendsten gibt man dieser Mischung noch etwas Umbra gebrannt hinzu.

Die Gebäude

Für die schattigen Häuserwände im Vordergrund eignet sich eine schwache Mischung aus Umbra natur. Sie wird mit einem Rundpinsel Nr. 4 aufgetragen. Die grauen Schieferdächer können Sie mit verschiedenen Mischungen aus Paynesgrau und Kobaltblau andeuten.

Das Scheunendach wird, weil es holzgedeckt ist, mit senkrecht geführten Pinselstrichen in gedämpften Farbtönen gemalt. John Blockley verwendet Paynesgrau, Umbra gebrannt und natur, Ultramarin und Siena gebrannt. Indem er mit der Ecke einer Rasierklinge noch einige schmale Linien herauskratzt, betont er die verwitterten Dachlatten.

Im Vordergrund sollten Sie punktuell noch etwas Farbe wegnehmen: So erwecken Sie den Eindruck üppiger Vegetation und von verwitterten Steinen. An einigen Stellen betont John Blockley schließlich noch die Konturen mit einer Mischung aus Umbra gebrannt und Ultramarin und fügt wehende Gräser ein.

„Farm an der Küste von Erbusaig", Aquarell von John Blockley, 17,5 cm x 25,5 cm. Wenn Sie die Regeln der Luftperspektive beachten, können Sie selbst mit einem kleinen Bild den Eindruck von unendlicher Weite erzielen.

WAS SIE BRAUCHEN:

- Ein Blatt Aquarellpapier (290 g/m²), ca. 18 cm x 26 cm
- eine Palette mit sieben Farben: Kobaltblau, Ultramarin, Hookersgrün, Umbra gebrannt, Umbra natur, Siena gebrannt und Paynesgrau
- drei Pinsel: zwei Rundpinsel (Nr. 4 und Nr. 6) und einen Pinsel Nr. 0
- eine Rasierklinge oder ein scharfes Messer.

Klug kombiniert

Die Werkzeuge Feder und Pinsel besitzen jeweils eigene Vorzüge, die sich für eine einzige Tuschezeichnung kombinieren lassen.

Während sich eine Zeichenfeder gut für feine Details, dünne Linien und Tonwertschraffuren eignet, größere Flächen sich mit ihr jedoch recht mühsam und zeitraubend decken lassen, kommt der Pinsel besonders bei breiten Strichen und weich fließenden Tonflächen zum Einsatz. Was liegt näher, als die Vorteile beider Werkzeuge zu nutzen.

Beim Kauf eines Pinsels sollten Sie vor allem auf beste Qualität Wert legen. Billige Pinsel halten meist nicht lange. Bewährt haben sich Japaninsel für den Gebrauch mit Tusche. Sie sind langlebig, und ihre fein zusammenlaufende Spitze ermöglicht je nach Druck eine Vielzahl von Linienbreiten. Ihr bauchiger Pinselkopf nimmt genügend Tusche auf, um selbst lange Striche zu Ende zu führen.

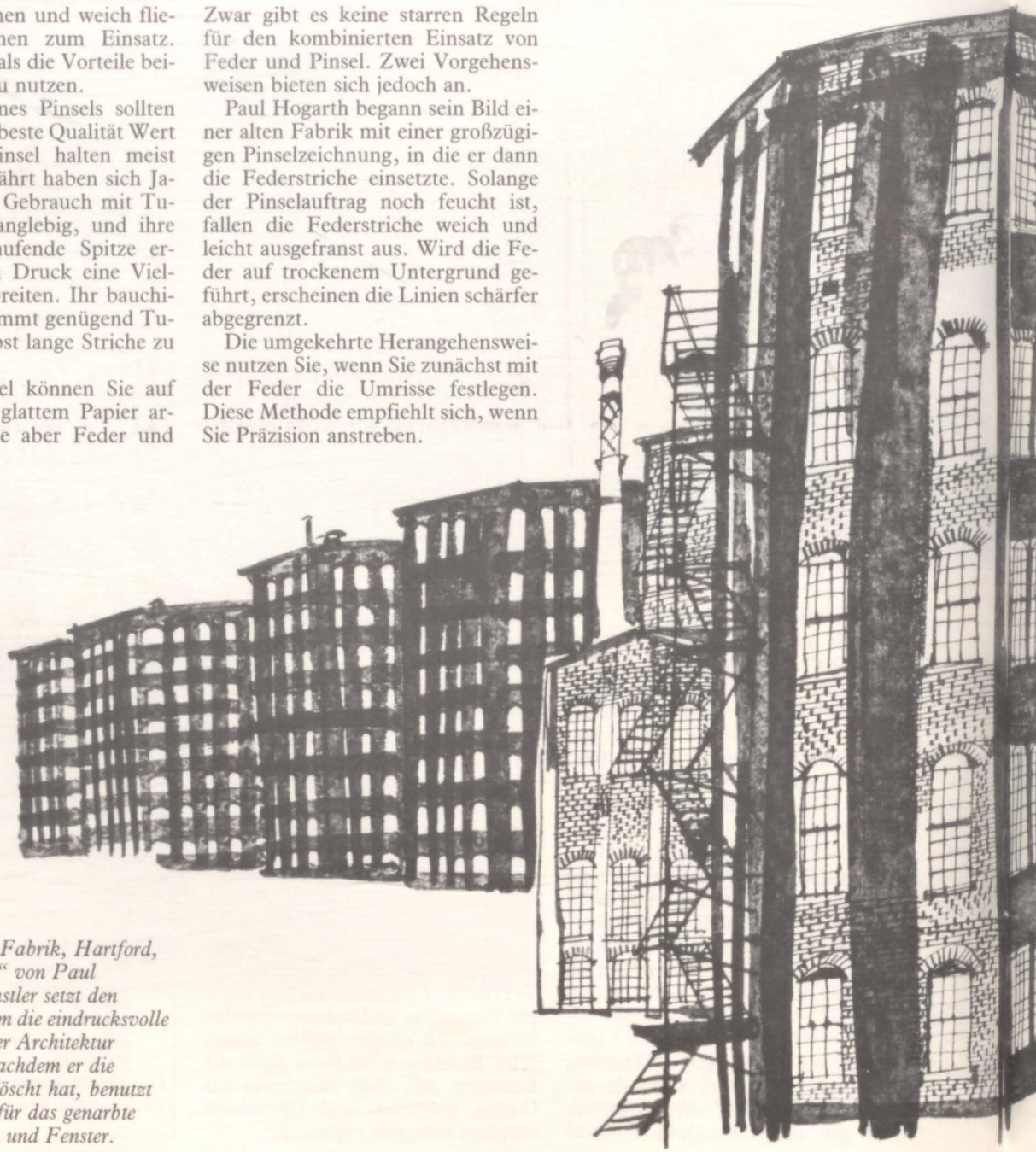
Mit dem Pinsel können Sie auf rauhem wie auf glattem Papier arbeiten. Wenn Sie aber Feder und Pinsel kombinieren, sollten Sie besser glattes Papier verwenden. Die Feder würde sonst zu leicht die Papieroberfläche verletzen.

Mit Methode

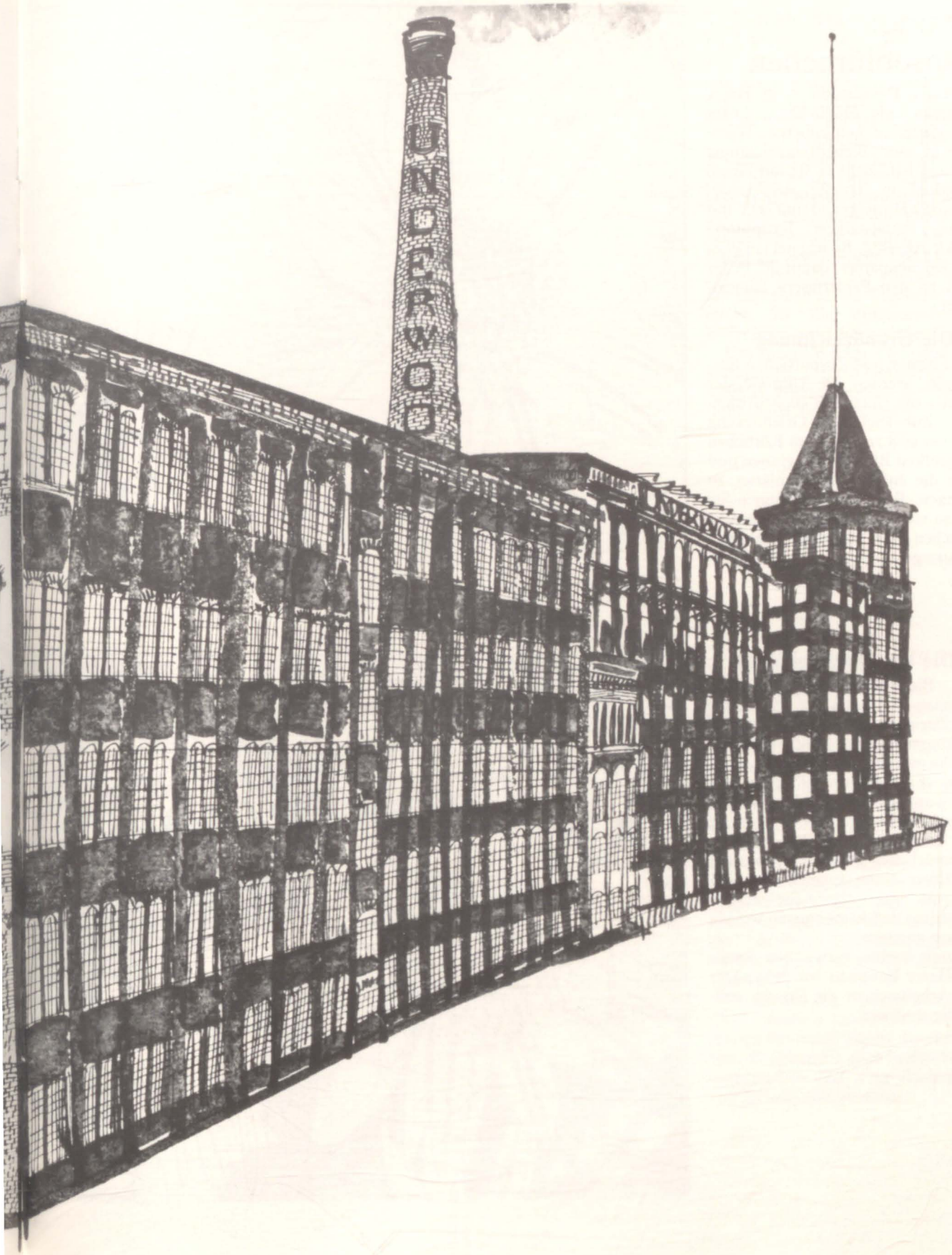
Zwar gibt es keine starren Regeln für den kombinierten Einsatz von Feder und Pinsel. Zwei Vorgehensweisen bieten sich jedoch an.

Paul Hogarth begann sein Bild einer alten Fabrik mit einer großzügigen Pinselzeichnung, in die er dann die Federstriche einsetzte. Solange der Pinselauftrag noch feucht ist, fallen die Federstriche weich und leicht ausgefranst aus. Wird die Feder auf trockenem Untergrund geführt, erscheinen die Linien schärfer abgegrenzt.

Die umgekehrte Herangehensweise nutzen Sie, wenn Sie zunächst mit der Feder die Umrisse festlegen. Diese Methode empfiehlt sich, wenn Sie Präzision anstreben.



„Alte Underwood Fabrik, Hartford, Connecticut, 1963" von Paul Hogarth. Der Künstler setzt den Japanpinsel ein, um die eindrucksvolle Monumentalität der Architektur wiederzugeben. Nachdem er die Pinselstriche abgelöscht hat, benutzt er eine Stahlfeder für das genarbte Mauerwerk, Eisen und Fenster.


UNDERWOOD

Übung: Gänseblümchen

In seiner Detailstudie zeigt Harry Borgman eine Möglichkeit, Feder und Pinsel zu kombinieren. Nachdem er eine Bleistiftvorzeichnung angelegt hat, zieht er sie mit einem Federkiel in Tusche aus, lasiert dann den Hintergrund und setzt mit einem mittelstarken Japanpinsel dunkle Akzente. Er arbeitet auf glattem Zeichenpapier, damit die Feder nicht an den Papierfasern hängenbleibt.

1. Die Grundzeichnung

Um Formen und Proportionen festzulegen, werden die Umrisse der Blumen mit einem HB-Bleistift skizziert. Zur leichteren Orientierung bietet es sich an, mit dem Körbchen der größten Blume zu beginnen und dann die äußeren Blütenblätter zu zeichnen. Ihre Äderung können Sie ebenso schon andeuten wie kleinere Blättchen, die aus dem Körbchen herausragen.

1

2. Die Umrißzeichnung

Die Bleistiftvorzeichnung dient Borgman als Basis für eine feine Umrißzeichnung, die der Künstler mit einem Federkiel und schwarzer Tusche ausführt.

Um die Struktur der Körbchenblüten anzudeuten, werden die Striche gebogen ausgeführt. Folgen Sie auch bei den äußeren Blütenblättern der natürlichen Form. Es lohnt sich, die Blüten einer genauen Beobachtung zu unterziehen. Sie werden feststellen, daß keines genau wie ein anderes aussieht.

Damit nichts verwischen kann, läßt Harry Borgman vor dem nächsten Arbeitsschritt die Tusche vollständig trocknen.

2

3

3. Dunkle Akzente setzen

Die Bleistiftstriche werden nun nicht mehr gebraucht. Sie sollten sie mit einem Knetgummi ausradieren, weil bei der Überarbeitung sonst Schmierspuren entstehen könnten.

Mit dem Japanpinsel zeichnet der Künstler in kurzen, kräftigen Strichen und wenig Druck Schattendetails in das Blumenkörbchen. Wenn Sie, wie Borgman, die Blattadern verstärken wollen, sollten Sie den Pinsel auf einem Bogen Löschpapier gut ausstreichen. Sie können dann mit ihm einen zarten Trockenpinseleffekt für die durchbrochenen, leicht körnigen Linien erzielen.

Um später leichter Tiefe und Abstufung der übrigen Grauwerte festlegen zu können, sollten Sie nun die dunkelsten Töne einsetzen.

4

4. Hintergrundarbeit

Harry Borgman benutzt den Japanpinsel auch, um den Hintergrund mit sich überschneidenden Strichen zu füllen. Damit Sie die Blütenblätter sauber aussparen können, umfahren Sie am besten zuerst deren Ränder, bevor Sie die größeren Zwischenräume in Angriff nehmen.

Auch bei der „schnellen" Pinselarbeit ist Sorgfalt angebracht; sonst laufen Sie Gefahr, daß Sie durch falschen Pinseldruck aus Versehen über die Randlinien der Blüten geraten. Ein Stück Haushaltspapier unter der Hand schützt die Zeichnung zusätzlich.

Malen Sie den Hintergrund nicht „tot", sondern lassen Sie an vielen Stellen das weiße Papier durchscheinen. So geben Sie auch in den Schattenbereichen eine vage Andeutung von Details und Struktur.

5. Grautöne ergänzen

Indem Sie nun wieder auf die Feder überwechseln, können Sie mit Längsschraffuren einen leichten Grauton auf die Blütenblätter bringen. Um den Wiederschein des Sonnenlichtes anzudeuten, bleiben einige Stellen weiß.

Durch vertikale Schraffurlinien erhalten die Körbchen insgesamt einen hellen Schatten. Wiederum bleiben die Bereiche ausgespart, die im hellen Licht stehen.

Die hellen Flecken im Hintergrund lassen sich gut durch Vertikalschraffuren abtönen. So entsteht zwischen dem dunklen Hintergrund und den hellen Blumen ein besserer Übergang.

Hinter Harry Borgmans Arbeitsweise steht der Gedanke, nicht isoliert einzelne Bildelemente fertigzustellen, sondern sie aufeinander zu beziehen und auf diese Weise harmonisch zu gestalten.

5

6. Verstärken der Tonwerte

Blütenblätter, die im Schatten liegen, erhalten nun weitere Schraffurstriche. Schattenflächen, die besonders stark abgetönt werden sollen, können Sie mit einer Kreuzschraffur versehen. Kein Tonwert sollte allerdings so dunkel sein, daß er mit dem Hintergrund zusammenfließt.

Sollten die hellen Strukturflecken im Hintergrund noch zu sehr hervortreten, legen Sie auch über sie eine Kreuzschraffur, um den Kontrast zu mildern.

Es ist erstaunlich, wie die Zeichnung allein durch das Einfügen weiterer Tonwerte an Ausdruck gewonnen hat.

6

7

7. Schattenakzente

Mit dem Pinsel lassen sich einzelne Adern auf den Blütenblättern noch weiter verstärken. Zeichnen Sie auch einige Schattenakzente in die Blütenkörbchen, aber achten Sie darauf, daß diese Formen nicht im Dunkel des Hintergrundes gänzlich untergehen.

Weil der Japanpinsel nun nicht mehr gebraucht wird, sollten Sie ihn in kaltem Wasser und mit ein wenig milder Seife auswaschen. Nachdem Sie ihn gereinigt haben, empfiehlt es sich, den Pinselkopf wieder zu einer fein zusammenlaufenden Spitze zu formen. viele Künstler tun das einfach mit den Lippen und tauchen ihn in klares Wasser, bevor Sie das nächste Mal mit dem Japanpinsel arbeiten.

Die fertige Zeichnung macht deutlich, wie vorteilhaft jedes der beiden Zeicheninstrumente eingesetzt wurde. Die Feder liefert eine zarte Umrißzeichnung und baut subtile Grauabstufungen auf, während mit dem Pinsel kräftige Striche entstehen. Sowohl die Trockenpinseltechnik mit ihrem charakteristisch körnigem Effekt als auch naß gezogene, massive Linien und größere Flächen können für Abwechslung in Ihren Tuschezeichnungen sorgen.

Wichtige Planung

Im Gegensatz zur Bleistiftzeichnung sollten Sie das Bild, das Sie zeichnen wollen, klar vor Augen haben, bevor Sie zu zeichnen beginnen. Fertigen Sie darum einige grobe Skizzen an, oder benutzen Sie ein Schwarzweißphoto als Kompositionshilfe. Bevor Sie Tusche auftragen, sollten Sie die Umrisse mit Bleistift skizzieren. Einige schwach ausgeführte Linien genügen schon vollkommen, um mit ausreichender Sicherheit an die Tuschearbeit zu gehen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Zeichenpapier, ungefähr 14 cm x 18 cm
- schwarze Tusche (Scribtol, Chinatusche)
- einen HB-Bleistift
- einen Federkiel
- einen Japanpinsel mittlerer Stärke
- Haushalts- oder Löschpapier.

Ralph Goings

Sein künstlerischer Weg führte den Amerikaner Ralph Goings von der abstrakten Malerei zum Photorealismus.

„In meinen ersten Künstlerjahren hatte ich mich ganz der abstrakten Malerei verschrieben", erzählt uns Ralph Goings. „Der Erfolg ließ allerdings auf sich warten. Für meine Bilder verwendete ich oft Photos aus Zeitschriften, die ich zu Collagen zusammenfügte. Ganze Schachteln dieser Magazinausschnitte hatten sich im Laufe der Zeit bei mir angesammelt.

Als ich eines Tages beim Frühstücken wieder einmal beschloß, nun endlich etwas für meine Berühmtheit zu tun, und wenig später lustlos in meiner Photosammlung herumstöberte, kam mir die Idee: Wir schrieben damals das Jahr 1963, und jeder, der etwas auf sich hielt, ‚malte abstrakt'. Wenn ich es zu etwas bringen wollte, dann mußte ich das genaue Gegenteil tun!

Also nahm ich eines der Photos und versuchte, es auf der Leinwand so gut es ging zu kopieren. Weil mir das erstaunlicherweise viel Spaß machte, sah ich meine Sammlung daraufhin durch, was ich von den Photos gebrauchen könnte. Ich stellte mehrere Bilder zu einem Motiv zusammen – das war wie eine Photocollage – nur daß ich sie nun präzise malte.

Bildinhalte entwickeln

Je mehr ich auf diese Art arbeitete, desto klarer wurden meine Vorstellungen, was für Bildinhalte ich woll-

Rechts oben: „Burger Chef, Innenansicht", 1972, Öl, 124 cm x 144 cm. Rechts unten: „Safeway, Innenansicht", 1974, Öl, 122 cm x 173 cm. „Auf diesen beiden frühen Bildern sind keine Menschen zu sehen. Die Szenerie vor dem Fenster ist noch von genauso großer Bedeutung wie das Innere der Räume."
Unten: „Schoharie Schnellrestaurant", 1979, Öl auf Leinwand, 122 cm x 163 cm. „Es ist eines meiner ersten Bilder, auf denen ich Menschen darstellte."

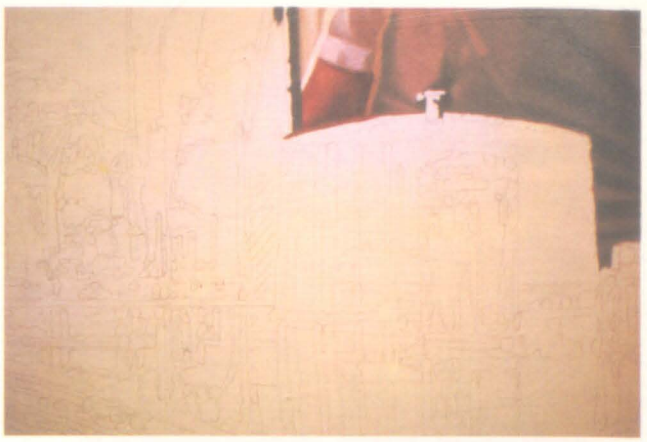
Sammlung Milwaukee Art Centre

Sammlung Sydney und Frances Lewis

M. frdl. Gen. Edmund Pillsbury, Fort Worth

A

B



C

D

E

F

„Ralph's Schnellrestaurant" näher betrachtet:

A. Der bereits fertiggestellte obere Teil

B. Das Detail zeigt, wie viele Informationen Goings aus den Photos übernimmt.

C. In leichter Unschärfe erscheinen die Kellnerinnen wie eine einzige Form.

E. Für den Fußboden wird ein Raster angelegt.

F. Schließlich bleibt nur noch der Ausblick nach draußen zu malen.

te. Ich brauchte Wochen, um Hunderte von Zeitschriften durchzusehen. Dennoch fand ich nicht das richtige. Also fing ich an, eigene Photographien zu verwenden.

Mir kam es darauf an, alles Malerische und Überladene zu vermeiden. Eine zu malerische Wirkung kann einem Objekt seinen ganzen Witz nehmen. Ich bin überzeugt, daß das Motiv so alltäglich sein muß, daß es schon langweilig wird, damit es eine wirkliche Bedeutung als Gemälde entwickeln kann.

Zunächst interessierte ich mich für Lastwagen und Rastplätze. Später entschied ich mich bewußt dafür, die Menschen in den Fernfahrerkneipen und Imbißstuben mit in die Bilder einzubeziehen. Am Anfang hatte ich sie ausgelassen, weil ich dachte, Personen würden die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich ziehen. Ich wollte aber kein Bildelement besonders hervorheben. Schließlich kam mir die Idee, daß

ich auch Menschen in die Bilder aufnehmen könnte, wenn ich sie genau so beiläufig wiedergebe wie alle anderen Gegenstände auch.

Eine eigene Malweise

Zu Anfang hatte ich die Vorstellung, daß man ein Gemälde als Ganzes entwickeln müßte, anstatt es Stückchen für Stückchen fertigzustellen. Doch inzwischen beginne ich jedes Bild einfach oben links und arbeitete mich nach rechts unten vor.

In ‚Ralph's Schnellrestaurant' läßt sich meine Arbeitsweise gut nachvollziehen. Ich malte zuerst die Decke und arbeitete mich dann konsequent nach unten vor. Eine Ausnahme machte ich auf der rechten Bildseite. Weil sich dort so viele dunkle Töne finden, legte ich diese zuerst an und untermalte diesen Bildteil.

Photographien übersetzen

Bei den Szenen im Schnellrestaurant kam es mit vor allem auf den für Photos charakteristischen Schärfeverlauf an. Es gibt keine unumstößliche Regel dafür, wie man ihn für die Malerei nutzen sollte. Viel hängt davon ab, ab welche Entfernung man beim Photographieren einstellt.

In ‚Ralph's Schnellrestaurant' sind die Gegenstände auf dem Tresen etwas unscharf; der Schärfepunkt liegt weit hinten. Wenn man die Übergänge in der Schärfe nun sehr fein verlaufend darstellt, kann man den Betrachter sehr behutsam ins Bild führen. Weitere Eigenschaften von Photos lassen sich dabei unterstützend einsetzen: Oft trägt etwa die Wirkung des Lichts auf einem Gegenstand zur räumlichen Ordnung bei. Außerdem fasziniert es mich, diese Wirkung des Lichts so wiederzugeben, wie die Photographie sie interpretiert.

Grenzen aufheben

Nehmen Sie zum Beispiel die beiden Kellnerinnen in ‚Ralph's Schnellrestaurant': Die Photographie verschmilzt sie zu einer einzigen Form. Weil ein Reflex auf dem Haar der abgewandten Kellnerin und einer im Gesicht des uns zugewandten Mädchens liegt, verschwimmen die Grenzen zwischen beiden Personen. Auf Photos geschieht etwas, das es in der Wirklichkeit nicht gibt, und das begeistert mich so sehr, daß ich es malerisch umsetzen muß."

JEDE MENGE REALITÄT

„Die Photographie erlaubt es einem Maler, aus der ganzen Materialfülle der Realität zu schöpfen. All ihre Zufälligkeit und Unordnung läßt sich in einem kleinen Ausschnitt isolieren, indem man einfach einen Rahmen darumlegt. Nach den Regeln der Bildkomposition würde man es tunlichst vermeiden, ein Objekt über den Rand hinausragen zu lassen. Man würde die gemalten Gegenstände bewußt trennen oder sich überschneiden lassen, um die gestalterische Intention zu verdeutlichen. Bei Photographien sind die Menschen jedoch daran gewöhnt, sie auf eine bestimmte Art zu lesen. Meine Bilder nutzen das aus. Sie würden für ein Auge, das nicht im Sehen von Photos geübt ist, wahrscheinlich nicht verständlich sein."

„Ralph's Schnellrestaurant", 1982, Öl, 112 cm, „An solch einem großen Gemälde arbeite ich etwa zweieinhalb Monate."

Sammlung Steven Alpert

Lebendiges Grün

Warmes Sonnenlicht auf Gras und Laub ist ein ideales Thema, um nuancierte Grünabstufungen zu üben.

George Cherepov zeigt uns, wie sich verschiedene Grüntöne mischen und zu einem funkelnden Mosaik von Sonnenlicht fügen lassen. Der Künstler benutzt sehr intensive Farben, die nicht leicht harmonisch abzustimmen sind. Mit den entsprechenden Komplementärfarben können Sie sie etwas dämpfen.

1. Umrißskizze

George Cherepov entwirft die Komposition mit einem runden Borstenpinsel und blaßgrauer Farbe. Für das Grau können Sie eine beliebige Kombination blauer und brauner Tubenfarbe sowie Weiß verwenden. Wichtig ist nur, daß die Mischung recht hell ist.

Der knorrige Baum im Vordergrund ist von großer kompositorischer Bedeutung. Zeichnen Sie ihn daher genauer als die übrige Landschaft, versuchen Sie aber noch nicht, sein Laubwerk zu skizzieren. Es ist später leichter mit Grün zu gestalten.

2. Untermalung des Baumes

Um den Baumstamm zur Geltung zu bringen, lohnt es sich, mit einer ganzen Reihe von Graumischungen zu experimentieren. Sie erhalten interessante Töne aus Ultramarin, Phthaloblau, Preußischblau, Umbra gebrannt, Umbra natur, Siena gebrannt und Englischrot dunkel. Den warmen Widerschein von Sonnenlicht in den hellen Flächen können Sie durch Beimischen von etwas Lichter Ocker darstellen.

Die warme Farbe, durch die sich die Ränder des Stamms auszeichnen, können Sie mit Siena gebrannt oder Englischrot wiedergeben. Diese Töne werden zwar noch gedämpft; um jedoch die richtige Tonwertbalance zu erhalten, ist es besser, mit leuchtenden Mischungen zu beginnen und sie nach und nach anzupassen.

1

2

3. Frisches Grün

Zwei verschiedene Qualitäten von Grün lassen sich in George Cherepovs Bild unterscheiden: Mischen Sie sich kühle Blaugrün-Varianten für die Schattenpartien und Gelbgrün-Varianten für die sonnenbeleuchteten Stellen. Es empfiehlt sich für beide Anwendungen Mischungen unterschiedlicher Helligkeit und Intensität bereitzuhalten. Kombinationen aus Kadmiumgelb hell mit Phthaloblau oder Preußischblau ergeben eine Skala brillanter Grüntöne. Sie können aber in diesen Mischungen auch ein Tubengrün – etwa Chromoxidgrün feurig – anstelle der Blautöne einsetzen.

Um der Textur des Grases gerecht zu werden, tragen Sie die Farbe mit kurzen Strichen eines mittleren Katzenzungenpinsels auf. An einigen Stellen des Vordergrunds gibt Cherepov dem Gras mit wenigen Strichen Siena gebrannt einen wärmeren Ton.

Die unterschiedlichen Farbflächen des Weges können Sie mit lokkeren Pinselstrichen einsetzen. Die Mischung, die Sie in Schritt 2 für die Schatten verwendet haben, dazu eine Mischung aus Lichter Ocker mit viel Weiß sowie einem Hauch Kadmiumrot hell für die hellen Flächen bringen diesen Bildbereich zur Wirkung.

4. Das Laubwerk

Um Einheitlichkeit in den Farben zu erzielen, übertragen Sie die hellen Grüntöne des Vordergrunds auch in das Laub der Bäume. Wo Sie ein wärmeres Grün benötigen, fügen Sie etwas Kadmiumrot hinzu.

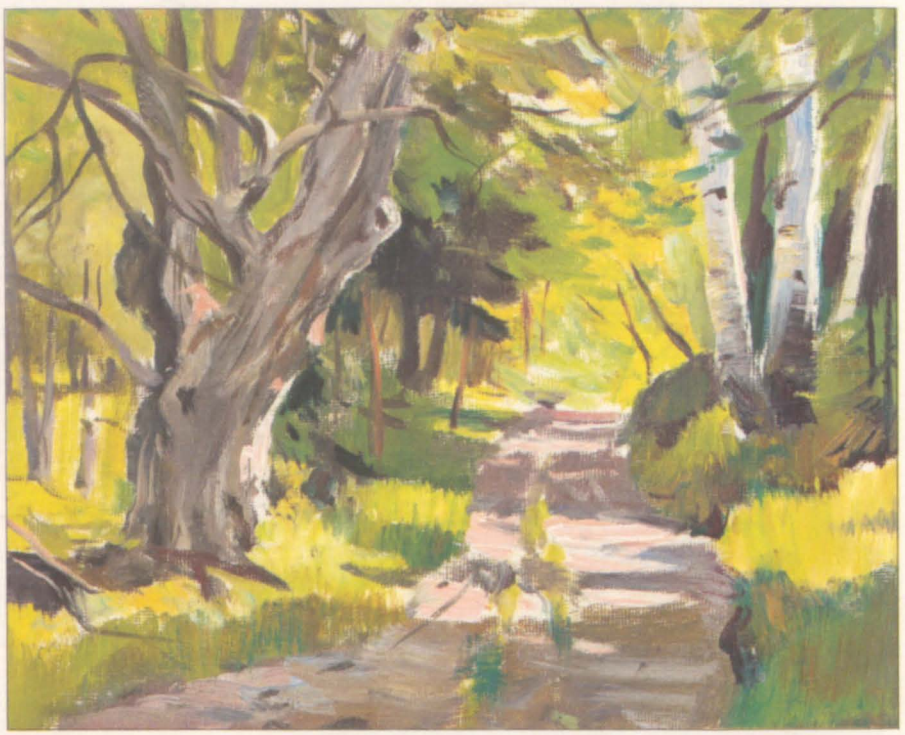
Mit einem feinen, blassen Blau, das Sie aus Ultramarin oder Kobaltblau mit etwas Weiß mischen, malen Sie die hohen Birken rechts vom Weg. Warmes Licht auf den Stämmen deuten Sie an, indem Sie den gedämpften Rosaton auftragen, den Sie in Schritt 3 für den Weg verwendet haben.

Wenn Sie der grauen Wegmischung aus Schritt 3 mehr Blau hinzufügen, können Sie diese kühle Farbe für die Schattenpartien auf dem Weg verwenden.

Nach dieser Vorarbeit können Teile des Blattwerks ein tiefes Grün vertragen. Phthaloblau, Preußischblau oder Chromoxidgrün feurig ergeben in Kombination mit Siena gebrannt prächtige Töne.

3

4



5. Letzte Feinheiten

Solange die Farbe auf der ganzen Leinwand noch feucht ist, können Sie das Bild mit kleineren Pinseln überarbeiten. Am besten, Sie entwickeln zunächst das Blattwerk weiter, indem Sie ihm mit kurzen, stakkatoähnlichen Pinselstrichen Struktur verleihen. Sie können die Mischungen aus Schritt 3 sowie leuchtende Gelb- und Grüngelbtöne für die von der Sonne beschienenen Blätter und Blaugrüntöne für Laub im Schatten verwenden.

Auch den Weg sollten Sie noch einmal überarbeiten. Malen Sie die Steine auf dem Weg mit lockeren Pinseltupfern.

Um ihre Textur herauszubilden, gehen Sie mit blassen, kühlen Grautönen über die Baumstämme und Äste. Bewahren Sie die Helligkeit der Birken. Mit einer Mischung aus Weiß und Lichter Ocker können Sie, wo Sonne auf die Bäume trifft, helle Streifen entlang der Stamm- und Asträndern andeuten.

Mit einem feinen Haarpinsel malt Cherepov Pferd und Reiter, um die perspektivische Bildwirkung zu erhöhen. Wenn Sie noch strichelnd Grashalme im Vordergrund einsetzen möchten und den Mittelgrund mit weiteren Büschen, Bäumen Zweigen und Steinen bereichern möchten, sollten Sie sich auf die vorhandenen Licht- und Schattenmuster beziehen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder -pappe, 50 cm x 60 cm
- eine Auswahl an Borstenpinseln, einen Katzenzungenpinsel Nr. 8, zwei mittlere Katzenzungenpinsel, einen kleinen runden Borstenpinsel, einen Haarpinsel Nr. 5 oder 6
- eine Palette mit vierzehn Farben: Ultramarin, Phthaloblau, Preußischblau, Kobaltblau, Umbra gebrannt, Umbra natur, Siena gebrannt, Englischrot dunkel, Lichter Ocker, Kadmiumgelb hell, Chromoxidgrün feurig, Phthalogrün, Kadmiumrot hell und Titanweiß.

5

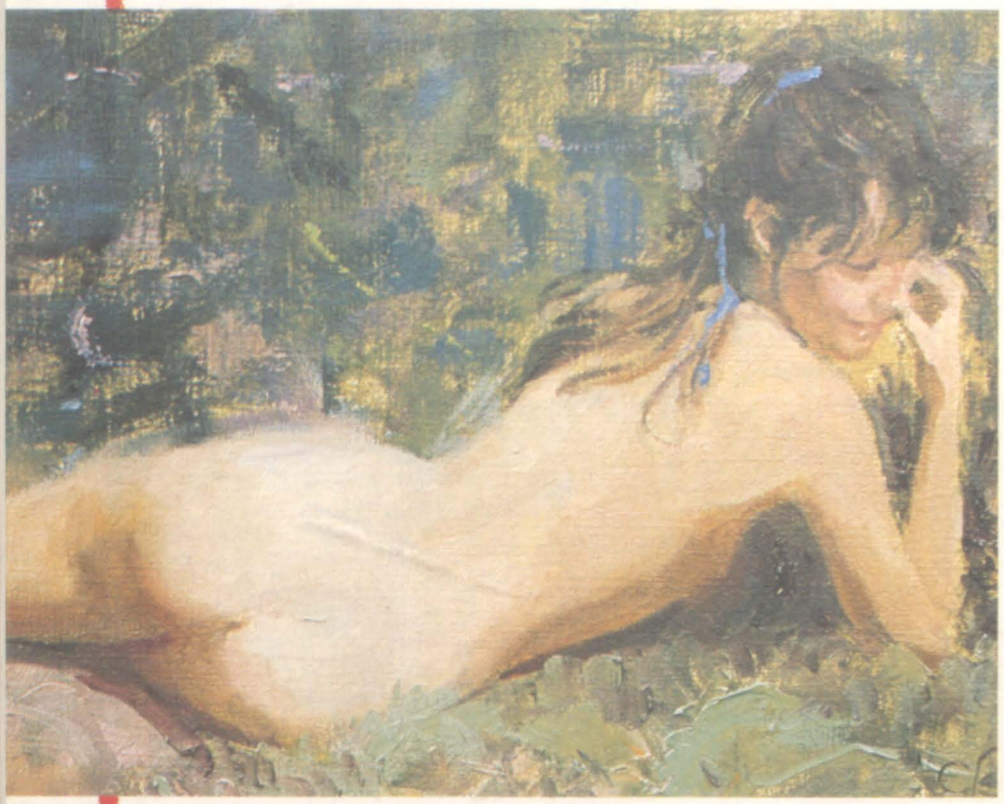
Ölfarben

Die gebräuchlichsten Ölfarben und ihre Eigenschaften – zunächst die Gelb-, Orange-, Rot- und Violettöne. Farben mit einem * empfehlen sich als Grundausstattung. Giftige Farben sind mit einem G gekennzeichnet.

Die Angabe zur **Temperatur** einer Farbe bezieht sich auf ihre subjektive Wärme- oder Kälteanmutung. Farben mit starker **Deckkraft** übermalen andere Farben vollständig und schaffen sehr dichte Flächen.
Der **Ölgehalt** ist ein wichtiges Charakteristikum jeder Farbe, da er ihre Konsistenz bestimmt. Um Risse zu vermeiden, sollte man eine Farbe mit niedrigem Ölgehalt nicht über eine mit hohem Ölgehalt auftragen.
Die Angaben zur jeweiligen **Trockenzeit** der Farben können Ihnen helfen, den Entwicklungsgang eines Gemäldes zu planen.

FARB-GRUPPE	FARBE	TEMPE-RATUR	DECKKRAFT/ TRANSPARENZ	ÖL-ANTEIL	TROK-KENZEIT	BEMERKUNGEN
Gelb	G* Chrom-gelb zitron	etwas kühl	halbdeckend	sehr gering	3–5 Tage	Leichte Tendenz ins Grünliche
	G Kadmium-gelb zitron	kalt	halbdeckend	ziemlich niedrig	sehr lang	Intensiver, sonniger Ton. In Mischungen sehr dominant, daher sparsam zu verwenden
	G* Kadmium-gelb hell, mittel, dunkel	warm	halbdeckend	mittel	sehr lang	Intensiv. Dunkle Versionen gehen leicht in Richtung Orange
	G Neapelgelb	warm	deckend	mittel	2–3 Tage	Weiche, deckende Farbe, die Mischungen wärmer macht. Gut zum Mischen
	Lasur-Oxidgelb	sehr warm	sehr stark lasierend	hoch	2–3 Tage	Ähnlich wie Ockertöne, aber kräftiger und weniger deckend
	* Lichter Ocker	warm	halbdeckend	mittel	2–3 Tage	Leicht goldene Farbe, die sich gut zum Mischen und für Fleischtöne eignet
	Siena natur	fast neutral	schwach lasierend	hoch	2–3 Tage	Leuchtender, goldener Ton, dunkler als Lichter Ocker
Orange	G Kadmium-orange	warm	deckend	hoch	sehr lang	Farbstark und leuchtend
Rot	G Kadmium-rot hellst	sehr warm	deckend	mittel	sehr lang	Brillantes, warmes Rotorange mit starker Färbekraft
	G* Kadmium-rot hell, dunkel	sehr warm	deckend	mittel	sehr lang	Intensiv, wird in den dunklen Versionen immer kühler
	G Zinnober	warm	deckend	mittel	sehr lang	Brillantes Rot
	Echtrosa, Krapprosa	kalt	stark lasierend	niedrig	5–7 Tage	Bläuliches Karmesinrot, gut zum Tönen anderer Farben
	* Alizarin Krapplack	kalt	stark lasierend	hoch	sehr lang	Kräftig und doch zurückhaltend. Gut zum Mischen und Lasieren
	Englischrot dunkel	warm	deckend	niedrig	2–3 Tage	Fett und kräftig, sparsam im Gebrauch, gute Deckkraft
	Indisch Rot	warm	deckend	mittel	2–3 Tage	Bläuliche Purpurfärbung. Dunkler und stärker als Englischrot
Violett	Echtviolett	kalt	schwach lasierend	mittel	2–3 Tage	Starke Färbekraft
	Kobalt-violett dunkel	warm	schwach lasierend	niedrig	3–5 Tage	Gut zum Lasieren. Wird kühler, wenn man es mit Weiß mischt

Vorschau auf Heft 32



Der menschliche Körper gehört zu den Motiven, die vom Künstler größtes Können verlangen. Am meisten lernt man über die anatomisch korrekte Darstellung durch die Aktmalerei. Die Übung in **ÖLMALEREI** beschreibt, was Sie wissen müssen, um dem anspruchsvollen Thema Mensch in Ihren Gemälden gerecht zu werden.

Für Ihre Arbeiten in **TUSCHE** können Sie neue Anregungen gewinnen, wenn Sie das Papierschneidemesser als Werkzeug entdecken. Mit ihm lassen sich in tiefschwarze Tuscheaufträge feine Linien ritzen, die der Zeichnung die Anmutung eines Kupferstichs verleihen.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** zeigen wir Ihnen Methoden, mit denen Sie die Bewegungen von Menschen und Tieren geschickt einfangen können.

In **AQUARELL** möchten wir Ihnen den zarten Umgang mit diesem Medium näherbringen, wie er aus bezaubernden chinesischen Meisterwerken bekannt ist.

Phyllis Lloyd ist begeistert von den Spiegelungen und Brechungen, die sich in kleinen Kräuselwellen entdecken lassen. Wie eine sehr ungewöhnliche Detailstudie entsteht, zeigen wir **IM ATELIER.**

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 32

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 32

ÖLMALEREI	
Aktmalerei	869
Übung: Liegender Akt	871
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Mit den Augen eines Realisten	874
TUSCHE	
Kratzen, Ritzen oder Schaben	876
Illustrationstechnik	879
Übung: Gefäße	880
IM ATELIER	
Phyllis Lloyd	882
AQUARELL	
Ein Hauch von Exotik	884
Übung: „Vor einiger Zeit“	887
SEHEN UND VERSTEHEN	
Der richtige Dreh	890
SKIZZEN UND STUDIEN	
Unscheinbare Motive	894
MATERIALKUNDE	
Ölfarben II	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

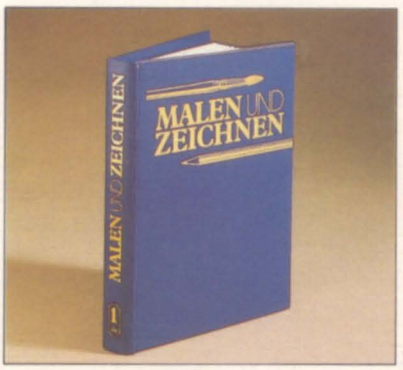
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel, 882, 883 Maxine Masterfield; 869 John Arthur; 871–873 Wendon Blake, George Passantino; 874, 875 Hereweard Lester Cooke; 877-881 Harry Borgman; 886–889 Frederick Wong; 890, 891 Charles Reid, James Gurney, Thomas Kinkade; 892, 893 Alfred Werner, Nick Meglin; 894, 895 Bet Borgeson; 896 R. Zappalorti

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Aktmalerei

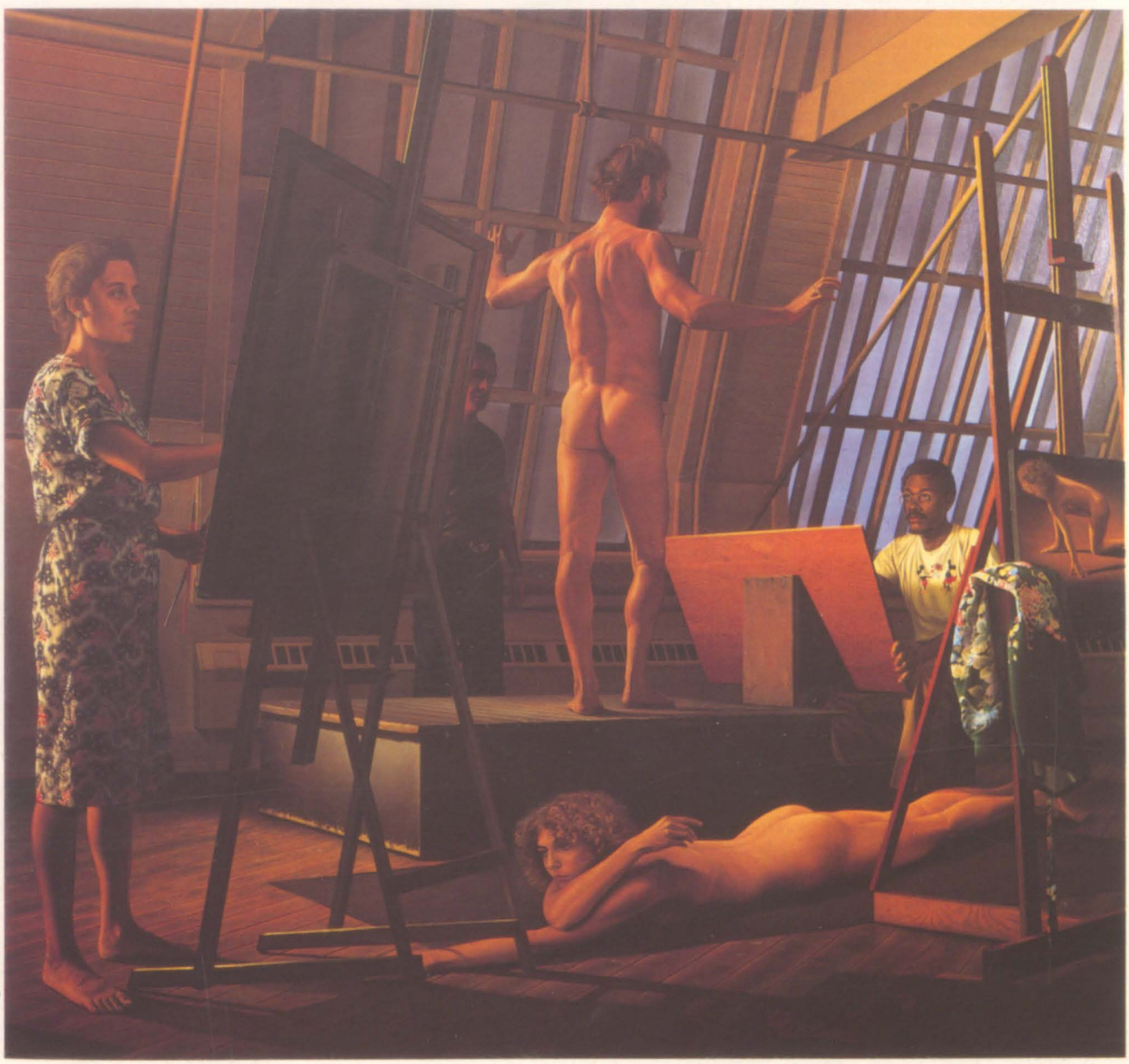
Die richtige Technik und Kenntnisse über die Anatomie des Menschen helfen Ihnen, die Plastizität des menschlichen Körpers ausdrucksvoll darzustellen.

Da es nicht ganz einfach ist, jemand zu finden, der als Akt Modell steht, könnten Sie auf den Gedanken kommen, auf Aktstudien ganz zu verzichten. Wie wichtig diese Übung jedoch ist, werden Sie feststellen, wenn Sie einmal versuchen, einen bekleideten Menschen zu malen. Das ist sehr schwierig. Denn solange Sie nicht wissen, wie Sie den Arm eines unbekleideten Menschen, seinen Ellenbogen oder seine Schulter malen können, wird es Ihnen schwerfallen, eine bekleidete Person mit ausreichender Sicherheit wiederzugeben. Deshalb lohnt es sich, die anatomischen Gegebenheiten des Körpers genau zu studieren.

Kenntnis der Anatomie

Um Menschen treffend malen zu können, sollten Sie sich Anatomie-

„Modelle im Atelier" von James Valerio, Öl auf Leinwand, 234 cm x 254 cm. Das ungewöhnliche Gemälde zeigt eine Aktzeichenklasse, in der ein Mann und eine Frau gleichzeitig Modell stehen. Deutlich hat Valerio die Unterschiede in Muskel- und Knochenbau der beiden Modelle herausgearbeitet. Seine Darstellung ist anatomisch korrekt und wirkt dennoch nicht akademisch.



Sammlung Edward E. Elson

Tip

EINE POSE EINNEHMEN

Damit Ihre Bilder gelingen, müssen Sie Ihrem Modell klare Anweisungen geben, wie es posieren soll. Hüten Sie sich vor verkrampften Posen. Sie wirken unnatürlich und sind so unbequem für das Modell, daß Ihnen nicht ausreichend Zeit für die Darstellung bleibt. Weil sitzende und liegende Positionen am längsten eingehalten werden können, sollten Sie, solange Sie noch nicht so routiniert sind, sitzende oder liegende Akte malen. Eine Stehposition ist besser einzuhalten, wenn beide Füße flach auf dem Boden stehen. Eine Sitzung darf dann eine halbe Stunde dauern.

Haut wirkt im Schatten kühl und gedämpft. Ihr Farbton gleicht die Wärme und Intensität der Lichtflächen aus. In den Beispielen schlagen wir vier mögliche Mischungen für die Hauttöne vor. Wir zeigen Ihnen, wie die dazu komplementären Schattenfarben gemischt werden.

kenntnisse verschaffen. Je mehr Sie über das Skelett und die Muskulatur wissen, desto realistischer und lebendiger werden Ihre Bilder von Menschen aussehen. Wenn grundlegende Kenntnisse fehlen, entstehen auf der Leinwand hölzern wirkende Körper, deren Gelenke steif und unbeweglich erscheinen.

Um etwa ein angewinkeltes Bein oder einen Arm zu malen, muß man wissen, welche der Muskeln sich zusammenziehen oder dehnen. Indem Sie das Muskelspiel erkennbar werden lassen, schaffen Sie stimmige Posen.

In Aktmalkursen, wie sie Volkshochschulen oder private Kunstschulen anbieten, können Sie verschiedene Modelle studieren. Es gibt so viele Unterschiede – muskulöse Körper, knochige Typen, Menschen mit weichen Formen – daß jedes Modell aufs Neue eine zeichnerische Herausforderung für den Künstler darstellt.

Die Farbe der Haut

Der größte Teil des Körpers ist für gewöhnlich von Kleidung bedeckt und nicht der Sonne ausgesetzt. Darum erscheint die Haut hier oft blasser und weicher als die stets unverhüllte Haut an Händen und Gesicht, die einen intensiveren Hautton aufweist. Kompliziert zu malen sind vor allem die Übergänge von gebräunter zu blasser Haut.

Helle Streifen, von Badekleidung hervorgerufen, unterscheiden sich im Farbton ziemlich krass von der gebräunten Haut. An den Armen sind die Tonübergänge von Außen- zur Innenseite meist fließender. Schon beim Mischen Ihrer Farben sollten Sie den unterschiedlichen Hauttönen Rechnung tragen. Die Übergänge können Sie dann mit der Technik des Farbauftrages schaffen, indem Sie etwa die Töne naß-in-naß vermalen.

Damit die Haut natürlich wirkt, muß auch die Farbtemperatur von Licht- und Schattenflächen stimmen. Haut wirkt im Schatten meistens kühl und hat ein grau-grünliches Aussehen.

Einige Beispiele für Farbmischungen von Hauttönen stellen wir Ihnen im Bild vor. Sie können so Farben für Licht- und Schattenpartien finden, die gut zusammenpassen. Obwohl die Grautöne für sich allein nicht im entferntesten an Haut erinnern, wirken sie neben den Rosatönen ganz natürlich.

Licht: Englischrot dunkel, Lichter Ocker natur und Weiß
Schatten: Englischrot dunkel, Lichter Ocker natur, Ultramarin und Weiß

Licht: Fleischfarbe dunkel
Schatten: Umbra natur, Schwarz und Weiß

Licht: Kadmiumrot hell, Lichter Ocker natur, Weiß und Umbra natur
Schatten: Umbra natur und Weiß

Licht: Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker natur, Weiß und Schwarz
Schatten: Schwarz, Weiß, Lichter Ocker natur, Alizarin-Krapplack

Arbeitsschritte

Eine Schwierigkeit für den Aktmaler liegt darin, daß ein Modell die Pose nicht beliebig lange durchhalten und sie kaum exakt erneut wieder einnehmen kann. Versuchen Sie daher, alle wichtigen Informationen schon bei der ersten Sitzung festzuhalten und sich nach diesem Entwurf zu richten. Sie können auch mit einer monochromen Untermalung beginnen: Sie erlaubt Ihnen, sich zuerst auf die Verteilung der Tonwerte zu konzentrieren und dann schrittweise die farbige Gestaltung aufzubauen.

Weil die Farbigkeit des Hintergrunds die Wirkung der Hauttöne stark beeinflußt, empfiehlt es sich, hier mit der Überarbeitung der Untermalung zu beginnen.

Die Haut selbst können Sie in zwei Farbtönen, und zwar den Licht- und Schattenflächen, anlegen.

Anschließend ist es einfach, Vertiefungen und Aufhellungen oder weiche Übergänge beider Farbtonflächen zu gestalten. Glanzlichter werden mit relativ dickflüssiger Farbe zum Schluß gesetzt.

1

Übung: Liegender Akt

Mit seiner Arbeit führt Sie der Künstler George Passantino Schritt für Schritt in die komplexe Technik der Aktmalerei ein. Dabei sind sowohl Beleuchtung wie auch Körperhaltung des Modells relativ einfach gehalten, um nicht durch zu viele verschiedene Töne und Farbflächen Verwirrung zu stiften.

1. Die Untermalung

Der Künstler gibt der ganzen Leinwand einen gleichmäßigen Farbauftrag aus terpentinverdünntem Umbra natur, um einen tonalen Bezugspunkt zu erhalten. Diese Untermalung läßt er 48 Stunden trocknen.

Ein runder Borstenpinsel ist gut geeignet, um die Umrisse der Figur mit Umbra zu zeichnen. Die Gesichtszüge und das Haar skizzieren Sie mit einem kleinen Borstenpinsel genauer. Bei den Schatten und den lockeren Strichen im Hintergrund kommt ein flacher Borstenpinsel zum Einsatz. Die hellen Flächen wischen Sie mit einem Lappen frei. Wenn Sie mit der monochromen Modellierung zufrieden sind, lassen Sie die Untermalung trocknen.

2

2. Erste Farbgebung

Um den Hintergrund lebhaft zu gestalten, übermalen Sie ihn mit einem großen Borstenpinsel und einer Mischung aus Ultramarin, Umbra gebrannt, Chromoxidgrün feurig und Weiß in breiten Strichen. Einige Striche aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Umbra gebrannt bereiten den Tonkontrast zum Hautton an den Hüften vor.

Das Sofa malt Passantino ebenfalls mit lockeren Strichen in einer Mischung Ultramarin, Umbra gebrannt, Lichter Ocker und Weiß.

Der Hautton im Schatten besteht aus Umbra gebrannt, Kadmiumorange, Lichter Ocker und Weiß. Auch die Schatten auf dem Gesicht erhalten etwas von dieser Mischung.

Der helle Hautton besteht aus Umbra natur, Lichter Ocker, Englischrot dunkel und viel Weiß. Sie können die Rückenpartie damit farblich gestalten und für die Flächen des Gesäßes, die mehr Licht reflektieren, diesselbe Mischung mit Weiß variieren.

3. Betonungen

Das Haar kommt mit einer Mischung aus Umbra gebrannt, Ultramarin und Weiß mit etwas Englischrot dunkel gut zur Geltung. Die hellen Stellen des Gesichts erhalten einen Farbton aus der hellen Hautfarbe, Lichter Ocker und Englischrot dunkel.

Mit derselben warmen Mischung können Sie die mittleren Hauttöne auf dem Rücken und dem Arm gestalten. Um dem Rücken Plastizität zu verleihen, sollten Sie die Partie um die Wirbelsäule bis hin zur Taille leicht abdunkeln.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Leinwandpappe, ca 40 cm x 50 cm
- einen großen flachen, einen großen runden, einen mittleren runden und einen kleinen runden Borstenpinsel sowie einen feinen Haarpinsel
- einen Lappen
- ein Malmesser (Palettmesser)
- eine Palette mit neun Farben: Umbra gebrannt, Ultramarin, Umbra natur, Chromoxidgrün feurig, Weiß, Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker natur, Kadmiumorange und Englischrot dunkel.

3

4. Genauere Details

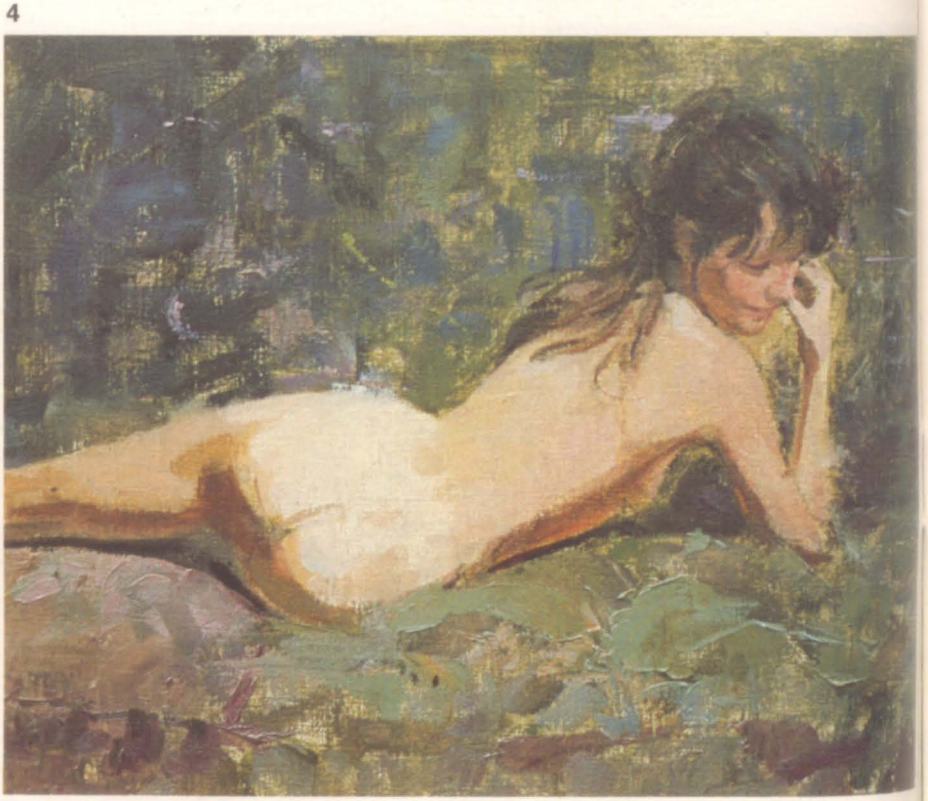
Mit kleinen Pinseln formt der Künstler die Schattenflächen auf Stirn und Wange. Stirn, Wange, Nase und dem Kinn verleiht er mit einem hellen Farbton Ausdruck, den Augen, den Schatten unter der Nase und den Lippen mit einem dunklen Ton.

Um weiche Übergänge in den Hauttönen zu schaffen, beginnen Sie mit dem Gesicht und arbeiten sich dann über die Schultern, den Oberarm, den Rücken bis zum Schenkel hinunter.

Wo es Ihnen nötig erscheint, variieren Sie die Helligkeit der Flächen. Die Schatten kommen durch die starke Betonung zur Geltung.

Wenn Sie die Hintergrundfarbe aus Schritt 2 mit mehr Weiß aufhellen, können Sie mit ihr das Sofa weiter in den Vordergrund holen. Sie bedecken seine Fläche pastos, indem Sie ein Malmesser einsetzen. Für die Fläche unterhalb des Schenkels verwendet Passantino die rosa Hintergrundfarbe aus Schritt 2.

4



5

5. Letzte Feinheiten

Der Übergang vom Gesäß zum Rükken sollte weich gestaltet sein: Fügen Sie dem blassen Hautton mehr Weiß hinzu, damit Sie die Lichtfläche auf dem Gesäß ausformen können.

Um der Haut ihren samtigen Schimmer zu verleihen, arbeiten Sie winzig kleine weiße Tupfer in die lichtzugewandten Partien des Oberschenkels, der Schulter und des Rückens unterhalb des Haares ein. Indem Sie dabei mit einem flachen Haarpinsel weiche Übergänge in den Hauttönen schaffen, entstehen weitere zarte Mischtöne. In Passantinos Gemälde ist die Wirkung dieser Technik am klarsten im Bereich der Hüfte zu erkennen.

Damit das Sofa mehr Plastizität erhält, wird der Faltenwurf seines Stoffs weiter ausgearbeitet. Hierbei kommt es vor allem auf die Texturwirkung, weniger auf die genaue Wiedergabe des Musters an. Nur wenn Sie die gleichen Farben wie in Schritt 4 verwenden, können Sie sicher sein, daß sich die Wirkung der Hauttöne nicht verändert. Ein Wechsel in der Farbigkeit würde bedeuten, daß Sie die Hautfarbe wieder überarbeiten müßten.

Um dem Bild zu einer weicheren Erscheinung zu verhelfen, wischen Sie die Hauttöne entlang den Konturen von Hüfte und Schenkel sanft in die Farbe des Hintergrunds. Ebenso können Sie im Bereich des Haars verfahren.

Wenn Sie einigen Hautpartien nachträglich einen wärmeren Ton verleihen möchten, mischen Sie der Farbe der Schattenbereiche etwas Kadmiumorange hinzu.

Lichter formen den Körper weiter aus. Mischen Sie zu einer größeren Menge Weiß etwas von der blassen Fleischfarbe, und schon können Sie mit weichen Übergängen Glanzlichter auf das Gesäß, auf die Schulter und entlang der Wirbelsäule bringen. Für die winzigen Glanzlichter auf Nase, Kinn und Ohr verwenden Sie einen feinen Haarpinsel.

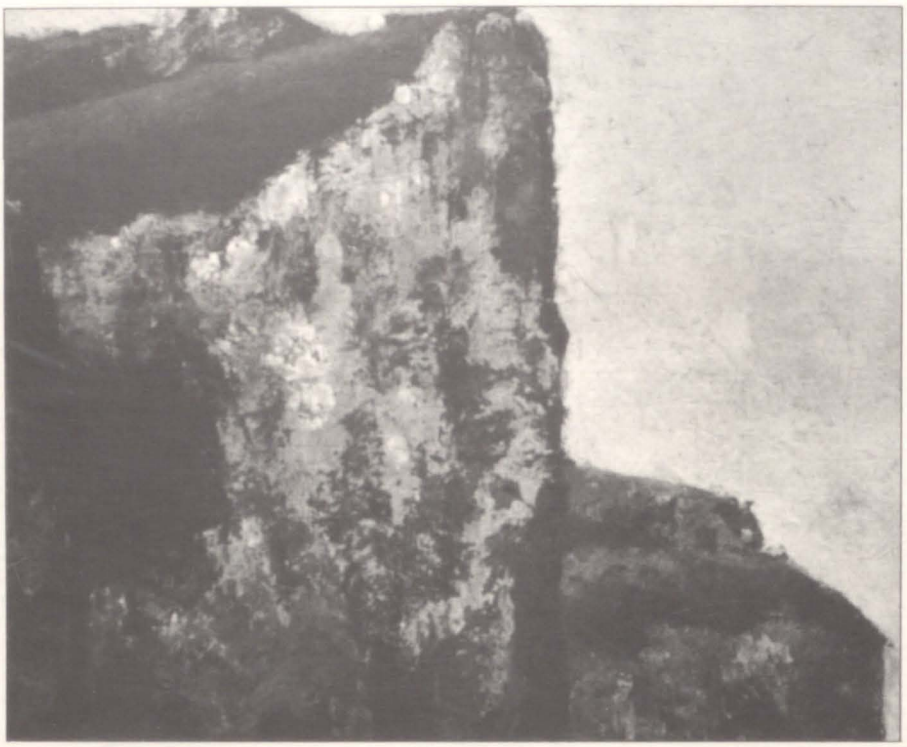
Das farbige Haarband des Modells malt Passantino mit einer Mischung aus Ultramarin, Alizarin-Krapplack und Weiß. Zum Abschluß fügt er einige Details im Hintergrund hinzu und verleiht der Gesamtkomposition so noch etwas mehr Leben.

FLEISCHFARBE

Von führenden Farbherstellern ist Fleischfarbe als Tubenfarbe erhältlich. Sie eignet sich für helle Hauttöne. Da aber die Farbe der Haut, wie alle farbigen Erscheinungen, unter anderem von Beleuchtung und Umgebung abhängt, ist die Anwendung einer einheitlichen Fleischfarbe begrenzt.

Mit den Augen eines Realisten

Gustave Courbets Gemälde „Strand in der Normandie" ist nicht nur eine wohlüberlegte Komposition. Aus diesem Werk läßt sich auch viel über die Ideen des Realismus erfahren.



Wenn man von einem realistischen Gemälde spricht, ist man geneigt, es mit einer naturalistischen Wiedergabe zu verwechseln oder gar zu glauben, es handele sich um ein in die Malerei umgesetztes photographisches Abbild. Während es jedoch im Naturalismus um eine möglichst genaue Übertragung der vielschichtigen Realität in allen Einzelheiten geht, nimmt der Realismus die Natur als Ausgangspunkt für seine eigene künstlerische Gestaltung.

Ein realistischer Maler hat durchaus die Freiheit, die Dinge, die er sieht, auf der Leinwand neu zu ordnen, Schattierungen zu ändern oder hervorzuheben oder die Farben auf ganz persönliche Art lebhafter zu gestalten. So gibt er einem Bild eine individuelle – vielleicht auch eine ideelle Interpretation.

Es hat in der bildenden Kunst immer wieder Strömungen realistischer Darstellungsweisen gegeben. Auch in unserem Jahrhundert sind Bezüge zum Realismus, etwa in der Neuen Sachlichkeit, deutlich.

Einer der bekanntesten Maler, den man mit dem Begriff Realismus in Verbindung bringt, ist der Franzose Gustave Courbet, der von 1819 bis 1897 lebte. Mit seiner sehr gradlinigen Kunst und den Motiven aus dem Alltagsleben setzte er sich über zeitgenössische Sujets hinweg – nicht ohne die Kritiker von Zeit zu Zeit zu schockieren. Von ihm sollen die Worte stammen: „Für interessierte Augen gibt es keine schlechten Motive."

Virtuosität

Courbets Auffassung vom Malen läßt sich anhand seines Gemäldes „Strand in der Normandie" gut veranschaulichen. Auf den ersten Blick mag das Bild vielleicht eintönig und uninteressant erscheinen. Wenn man sich aber genauer damit beschäftigt, werden die Klarheit der Komposition, die geschickte Verteilung von Licht und Schatten und die subtile Farbgebung offensichtlich.

Die Darstellung der Klippen beispielsweise ist keineswegs zufällig: Ihre kantigen Formen verleihen dem Gemälde Vitalität, als Ganzes aber bilden sie ein gutes Gleichgewicht zu den Flächen von Strand und Himmel. Sowohl in den Felsen als auch am Strand, auf dem die gestaffelten Boote die räumliche Tiefe betonen, macht die virtuose Behandlung von Licht und Schatten das Bild sehr lebhaft. Die Form des Segels, das die Horizontlinie in der Mitte schneidet, wiederholt sich im Licht auf dem Felsen.

Der schwarzweiße Ausschnitt verdeutlicht, wie graphisch interessant und wohlüberlegt die Verteilung von Hell und Dunkel vorgenommen wurde. Der Künstler hat die vorherrschend erdigen Farben immer wieder mit intensiven Rot- und Blautönen durchbrochen.

„Strand in der Normandie" von Gustave Courbet, Öl auf Leinwand, 63 cm x 92 cm.

National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

Kratzen, Ritzen oder Schaben

Wenn Sie mit weißem oder schwarzem Schabekarton arbeiten, erzielen Sie eine Wirkung, die in ihrer Feinheit, mit ihren Tonabstufungen und Strukturen an einen Kupferstich erinnern kann.

Schabekarton ist, wie der Name schon vermuten läßt, ein speziell präparierter Zeichengrund, der sich für Auskratz-, Ritz- oder Schabearbeiten eignet. Er ist in Schwarz oder Weiß erhältlich. Welche Sorte Sie wählen, hängt von der Idee ab, die Sie realisieren wollen.

Weißer Schabekarton

Der weiße Schabekarton trägt eine Beschichtung aus Kaolin (Porzellanerde). Die beschichtete Fläche macht das Material besonders glatt und hart. Der Karton nimmt Bleistift und Tusche, ob mit Feder oder Pinsel aufgetragen, leicht an. Mit ihm zu arbeiten empfiehlt sich vor allem dann, wenn große Flächen weiß belassen werden sollen.

Auf die weiße Oberfläche trägt man große, schwarze Flächen mit China-Tusche auf und läßt weite Bereiche, die weiß bleiben sollen, unberührt. Wenn die Tusche durchgetrocknet ist, können Details und Linien, die den weißen Untergrund freilegen, eingekratzt werden.

Schwarzer Schabekarton

Der schwarze Schabekarton wird fix und fertig mit schwarzer Tusche beschichtet verkauft. Gezielt können Sie in die schwarze Schicht kratzen. Dieser Karton eignet sich am besten für Zeichnungen mit großen Schattenflächen.

Schabewerkzeuge

Den Schabekarton können Sie mit jedem scharfen Metallwerkzeug bearbeiten, zum Beispiel mit einem Skalpell, einem Taschenmesser oder mit Nadeln. Am besten schaffen Sie sich verschieden geformte Papier-Schneidefedern an. Diese Klingen passen in jeden Federhalter. Sie erhalten sie sowohl lanzenförmig als auch mit runden Schneiden.

Bevor Sie ein Bild beginnen, sollten Sie sich mit den Werkzeugen vertraut machen. Probieren Sie, Linien und Strukturen zu schaben, ritzen oder kratzen. Wenn Sie die Spitze der Klinge auf sich zu ziehen, werden Sie merken, wie leicht sich die beschichtete Oberfläche mit einer spitzen Klinge einritzen läßt.

Fehler lassen sich auf dem Schabekarton korrigieren, indem man sie mit Tusche übermalt. Bevor Sie mit dem Schaben beginnen, muß die Tusche trocken sein, andernfalls werden die Linien sehr unregelmäßig.

Tip — SAUBERES ARBEITEN

Diese Ratschläge sollen Ihnen helfen, häufig auftauchende Probleme zu meistern.

Pusten Sie von Zeit zu Zeit den durch das Kratzen entstehenden Staub weg, damit er Sie bei der Arbeit nicht irritiert.

☐ Die Klingen bewahren Sie sicher in kleinen Plastikbehältern auf.

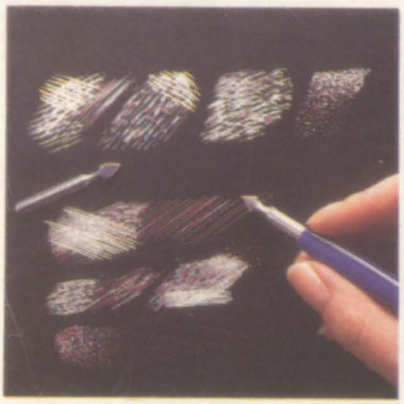
☐ Achten Sie vor jedem Tuscheauftrag darauf, daß die Fläche frei von Radierkrümeln ist. Benutzen Sie wasserfeste China-Tusche, die Sie möglichst gleichmäßig auftragen.

☐ Lassen Sie die Tusche an der Luft trocknen – durch starke Hitze entstehen kleine Sprünge, die eine weitere Arbeit unmöglich machen.

☐ Arbeiten Sie erst auf dem Karton, wenn die Tusche trocken ist – sonst entstehen ausgefranste Linien.

☐ Benutzen Sie nicht nur feine Klingen, denn manche Motive gewinnen durch Kontraste und einen kräftigen Strich.

EXPERIMENTE MIT SCHNEIDEFEDERN



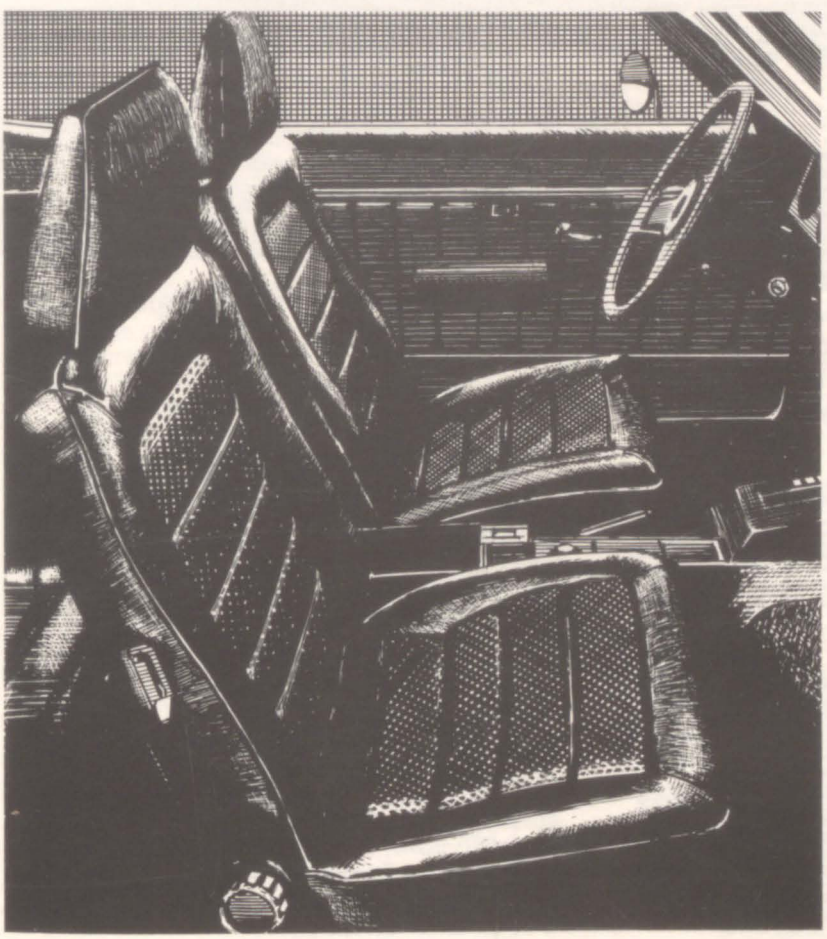
Lanzenförmige Federn eignen sich am besten für feine Kreuzschraffuren, Strichelungen und eine stufenweise Tonwertaufhellung.

Eine Linolschnittklinge (oben) schafft dekorative Strukturen. Eine runde Schneide (unten) dient zum Ausschaben größerer Flächen.

Nachdem die in Strichen oder flächig aufgetragene Tusche getrocknet ist, kann man genauso wie auf schwarzem Schabekarton arbeiten.

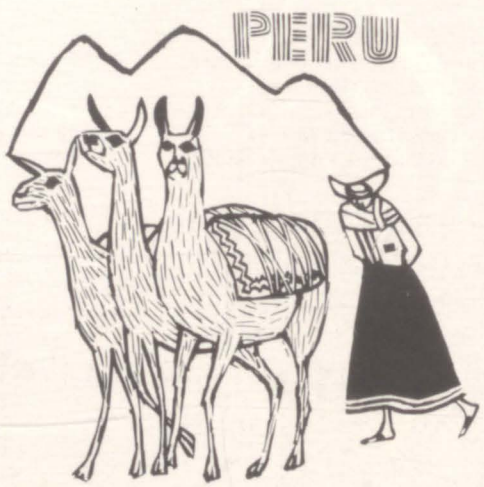
Charles Shearer, Photos/ John Suett

Der Künstler Harry Borgman zeichnete dieses Auto als Reprodukionsvorlage für eine Anzeige. Zuerst pauste er eine Photokopie auf Schabekarton auf. Dann zog er die Umrisse mit einem Tuschefüller in schwarzer Tusche nach und füllte die großen schwarzen Flächen mit einem Pinsel aus. Schließlich kratzte er die weißen Linien mit Schabeklingen ein. Für die genaue Linienarbeit benutzte er ein Lineal. Für das Wageninnere kratzte Borgman die meisten Linien aus freier Hand aus dem Karton heraus. Treffend gibt er in dieser Technik die Textur der Kunstledersitze wieder.



ZEICHNUNGEN AUFPAUSEN
Wenn Sie eine Skizze auf weißen Karton übertragen möchten, sollten Sie die Rückseite Ihres Skizzenblattes mit der Seite eines weichen Bleistiftes schwärzen.
Befestigen Sie das Blatt (die Zeichnung nach oben) mit Klammern auf dem Schabekarton, und gehen Sie dann mit einem harten spitzen Bleistift über die Umrißlinien. Wenn Sie das Papier abheben, können Sie die durchgepausten Linien als leichte Bleistiftspuren auf der weißen Oberfläche erkennen. Für schwarzen Karton wird die Rückseite Ihrer Skizze mit weißer oder roter Kreide behandelt.

SCHABEKARTON RAHMEN
Die Oberfläche der Schabekartons ist so empfindlich wie Eierschale und springt sehr leicht. Damit der Karton sich nicht durchbiegen kann und die Kanten geschützt sind, empfiehlt es sich, das fertige Bild aufzuziehen oder zu rahmen.



Diese Zeichnungen fertigte Harry Borgman für eine Zeitschriftenserie. Er faßte die Motive mehr dekorativ, fast kartoonartig auf. Einige arbeitete er als größere Strukturen aus dichtem Schwarz heraus, andere deutete er in sparsamen Linien an.

Illustrationstechnik

Damit Sie die Möglichkeiten der Schabekarton-Illustration kennenlernen, sollten Sie sich einige Beispiele in dieser Technik ansehen, bevor Sie selbst ans Werk gehen.

Um sich die Arbeit zu erleichtern, können Sie eine Skizze anlegen, die Sie entweder freihand auf den Schabekarton übertragen oder auf ihn durchpausen. Anhand dieser Skizze können Sie auch gut beurteilen, welcher Ton überwiegt, und sich dementsprechend für den schwarzen oder weißen Schabekarton entscheiden. Bereits in diesem Stadium legen Sie mit den Umrissen die Verteilung der hellen und dunklen Flächen fest. Die weitere Arbeitsmethode richtet sich nach dem verwendeten Karton.

Wenn Sie auf weißem Schabekarton arbeiten wollen, werden auf ihm die Umrißlinien und die Begrenzungen zwischen hellen und dunklen Flächen mit Feder und Tusche nachgezogen. Die schwarzen Flächen können Sie anschließend mit dem Pinsel anlegen.

Auf schwarzem Karton werden die Umrißlinien mit einer spitzen Klinge nachgezogen, bis sie weiß hervortreten; schaben Sie die großen, weißen Flächen mit einer runden Schneide aus.

Nun können Sie Tonwerte, Formen und Strukturen der Zeichnung nach Ihren Vorstellungen weiter ausbauen. Wenn Sie sich zu Anfang einfachen Motiven zuwenden, in denen sich der graphische Charakter hervorheben läßt, werden Sie rasch Erfolge in dieser wirkungsvollen Technik erzielen. Vor allem holzschnittartig ausgeführte Motive eignen sich, um sich mit dem Schabemesser vertraut zu machen.

Tip

TUSCHE UND DECKWEISS

Wenn Sie sich nicht vorstellen können, wie eine Bleistiftzeichnung auf Schabekarton umgesetzt aussieht, oder Bedenken haben, sich mit dem Werkzeug an den Schabekarton heranzuwagen, dann versuchen Sie, die Wirkung vorher mit schwarzer Tusche und Deckweiß zu imitieren.
Pausen Sie die Umrisse zunächst auf glattes Zeichenpapier auf, und füllen Sie dann alle Schattenflächen mit Pinsel und Tusche aus. Sobald die Tusche trocken ist, können Sie an den Stellen, an denen Sie die Linien auskratzen wollen, feine Pinselstriche mit Deckweiß auftragen.

WIE EIN HOLZSCHNITT
Holzschnitte oder Stiche erfordern zwar andere Werkzeuge als Schabekarton, aber wenn Sie die vielseitigen Schneideklingen geschickt einsetzen, können Sie sogar die Wirkung dieser alten Drucktechniken imitieren. Harry Borgman verstärkt den Holzschnittcharakter, indem er alte Motive wählte, die er mit kräftigen Linien darstellt.

Die Linien folgen beim Seestück der Form der Wellen, um den Eindruck von Bewegung noch zu steigern. Die Linienführung soll den Gebrauch eines gezahnten Graveurstichels vortäuschen.

Übung: Gefäße

Weil er dunkle Gefäße vor einem hellen Hintergrund darstellen möchte, entscheidet sich Harry Borgman, auf weißem Schabekarton zu arbeiten. Für sämtliche feinen Tonabstufungen und Strukturen benötigt er nur eine spitze lanzenförmige Papier-Schneidefeder.

1. Schwarz auftragen

Beginnen Sie mit einer Bleistiftskizze, die Sie auf den Schabekarton aufpausen können.

Mit einem Haarpinsel Stärke 4 und schwarzer China-Tusche decken Sie problemlos alle Flächen ab, die später als Grautöne erscheinen sollen. Damit er sie mit der Klinge nicht beeinträchtigt, spart Harry Borgman auch die Bereiche aus, die später ganz geschwärzt werden. Auf die Fläche an der rechten Seite des linken Gefäßes zeichnet er möglichst präzise mit Hilfe eines Lineals parallele Diagonalstriche.

Setzen Sie Ihre Arbeit erst dann fort, wenn die Tusche trocken ist.

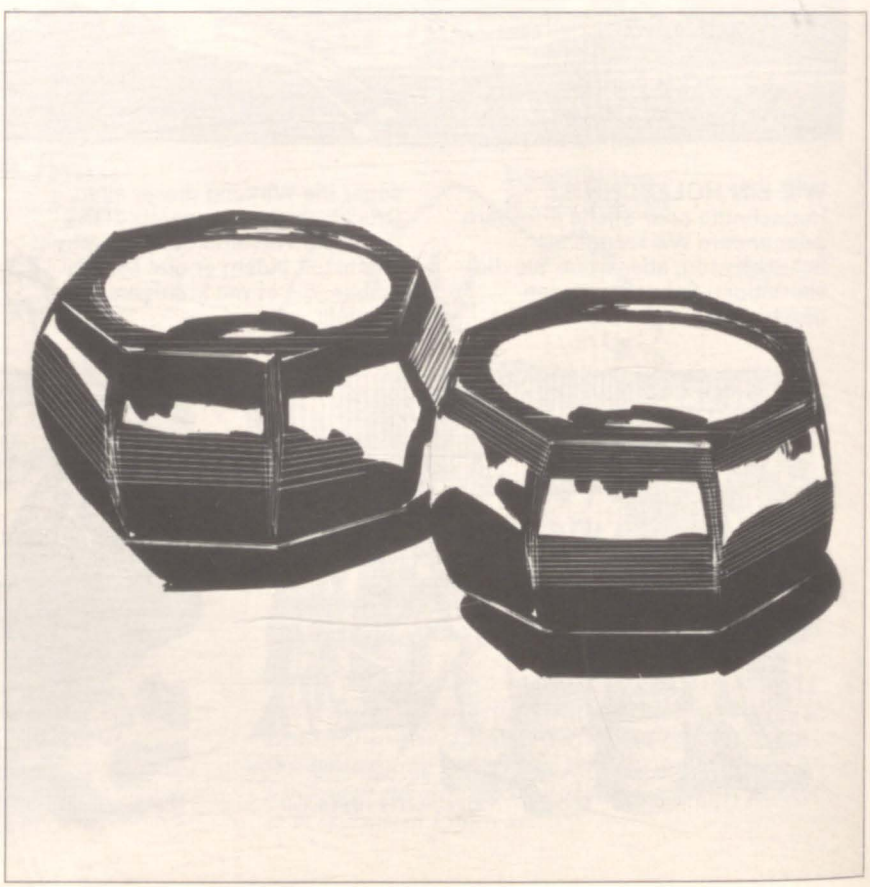
1

2. Linien einkratzen

Die feine Klinge im Federhalter kommt nun zum Einsatz. Mit dünnen, weißen Linien können Sie die Muster der Gefäße in den schwarzen Tuscheton ritzen. Um einen einheitlichen Ton zu erzielen, sollten Ihre Linien möglichst parallel sein. Die Kante eines Metallineals hilft Ihnen, die Striche gerade auszuführen. Benutzen Sie kein Plastik- oder Holzlineal, denn Sie könnten es durch die scharfe Klinge beschädigen.

Die gerundeten Kanten betont Borgman mit wenigen vertikalen Linien, die Schatten setzt er mit einigen Kratzern von den Gefäßen ab.

Falls Ihnen ein Fehler unterläuft, korrigerien Sie ihn einfach mit Tusche. Warten Sie, bis die Stelle trokken ist, bevor Sie in den neuen Auftrag ritzen.



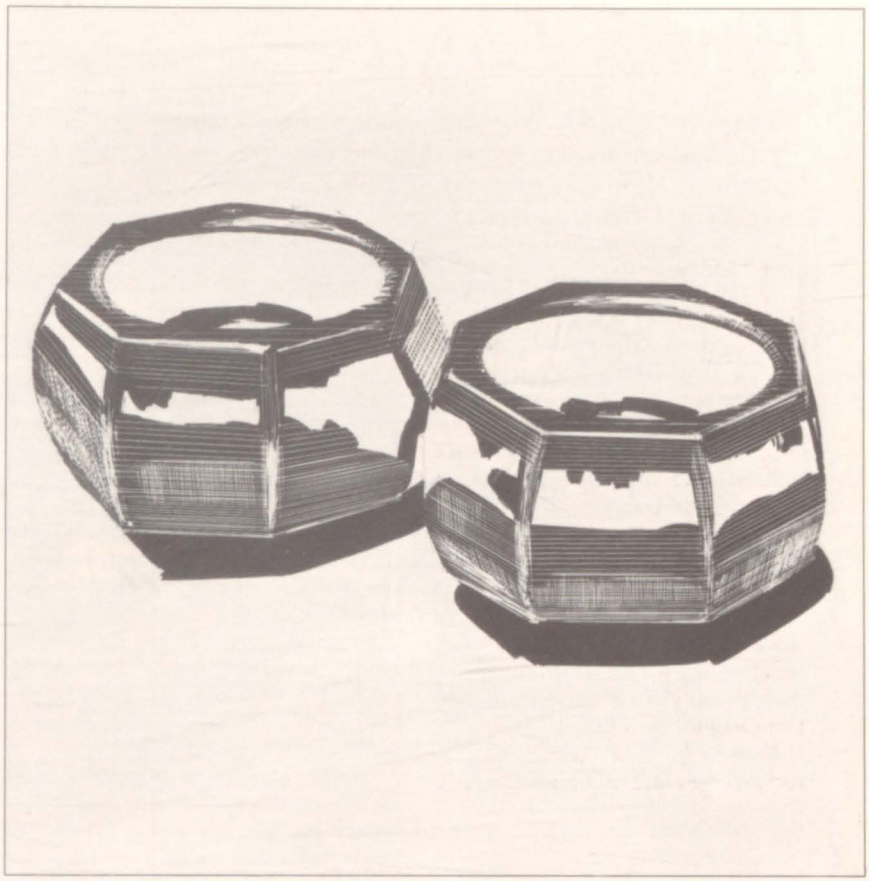
2

3. Kreuzschraffuren

Der hellere Grauton auf dem unteren Teil der Gefäße ergibt sich, wenn Sie die Linien nach unten hin immer dichter nebeneinander setzen. Noch hellere Töne erzielen Sie, wenn Sie eine Kreuzschraffur einritzen. Auch die diagonalen Pinselstriche auf dem linken Gefäß erhalten eine Kreuzschraffur.

Die Kreuzschraffur haben Sie schon als Technik zum Abdunkeln von Tonwerten kennengelernt. Auf dem Schabekarton hellt sie den Ton auf, indem sie mehr weiße Oberfläche freilegt.

In diesem Stadium fällt es schwer zu beurteilen, ob die Tonwerte stimmen. Die Unterkante der Gefäße und die Schattengrenze wirken schon recht plastisch. Um auch die übrigen Dunkelstufen besser aufeinander abstimmen zu können, werden zunächst die noch ausgesparten, weißen Flächen geschwärzt.



3

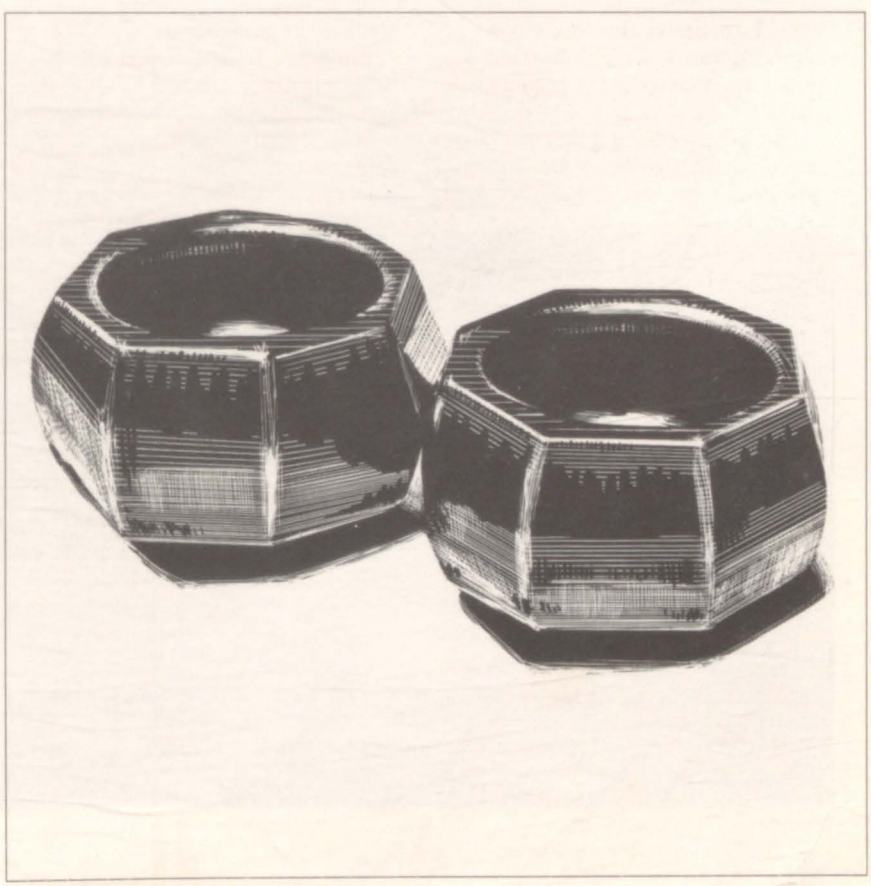
4. Abstimmen der Tonwerte

Mit dem Pinsel legen Sie die tiefschwarzen Flächen an – das Innere der Gefäße und die polierten Außenflächen im oberen Teil. Nur an wenigen Stellen müssen die Tonwerte noch korrigiert werden, um sie präzise aufeinander abzustimmen.

In kurzen vertikalen Pinselstrichen bringt Borgman einige Schatten auf die schraffierten und kreuzschraffierten Flächen. Einige Kratzer in der Innenfläche und einige Betonungen an den Kanten bezeichnen Glanzlichter. Um die Schatten etwas abzuschwächen, genügt es, wenn Sie entlang der Grenze zum Weiß einige Linien einritzen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Weißen Schabekarton, ungefähr 15 cm x 20 cm
- einen HB-Bleistift
- schwarze China-Tusche
- einen Haarpinsel Nr. 4
- einen Federhalter und eine Papier-Schneidefeder mit lanzenförmiger Spitze
- Metallineal.



4

Phyllis Lloyd

Spiegelungen im Wasser sind nicht nur dazu da, Landschaften ihren besonderen Reiz zu verleihen. Die Künstlerin Phyllis Lloyd schafft ein ungewöhnlich interessantes Bild, indem sie ihren Blick aufs Detail richtet.

„Ich habe das große Glück, in einer wunderschönen Gegend auf dem Lande zu wohnen", erzählt die Malerin Phyllis Lloyd. „Jede freie Minute, die ich nicht male, nutze ich, um mich an die frische Luft zu begeben. Nicht nur, daß ich auf meinen Spaziergängen durch die Natur Entspannung und einen guten Ausgleich zur Arbeit im Atelier finde, ich hole mir auch jede Menge Anregungen, die mir auf meinen ziellosen Wegen geradezu zufallen.

Oft führt mich mein Weg in den Wald hinter meiner Wohnung. Dort fließt ein kristallklarer Bach, in dem Forellen stehen. Manchmal nehme ich Brot mit und werfe es den Fischen zu. Es macht einfach Spaß zuzusehen, wie die Krumen auf die Tiere zutreiben, die dann begierig nach ihnen schnappen.

Durch die Einfassung eines Wehrs bekommt mein kleiner Bach an dieser Stelle für kurze Zeit ordentlich Fahrt. Es gluckst und gurgelt: Das Wasser gerät regelrecht in Aufregung.

Als ich wieder einmal an einem sonnigen Tag völlig gedankenverloren in die Strudel starrte, kam mir die Idee, daß ich diesen Anblick, der mich so faszinierte, doch einmal malen müßte. Anstatt wie sonst eine Landschaft in gewohnter Weise wiederzugeben, wollte ich mich diesmal ganz auf einen kleinen Ausschnitt konzentrieren.

Blick fürs Detail

Ich mußte also meine ganze Aufmerksamkeit auf die Interpretation der Muster richten, die aus dem Zusammenspiel der Wellen, der Strömung und des durch die Bäume fallenden Lichts entstehen. Mir wurde sehr bald klar, daß solch ein ungewöhnliches Motiv eine besondere Maltechnik erfordert.

Wieder zu Hause, begann ich sogleich damit, kräftig zu experimentieren. Ich ging mit soviel Freude an die Arbeit, daß sie mir so viel Spaß machte, wie schon lange nicht mehr. Zum Erfolg kam ich schließlich mit einer nicht alltäglichen Methode.

Zunächst feuchtete ich ein Blatt Aquarellpapier an und brachte darauf großflächig Wasserfarben in transparenten Schichten auf. Für den oberen Bildteil erschien mir leuchtendes Cölinblau am geeignet-

Photo: Howard Stein

„Am Wehr" von Phyllis Lloyd, Zeichentusche und Aquarell, 28 cm x 42 cm.

Photos können gute Notizen für eine Detailstudie von Wasserspiegelungen abgeben. Sie bieten Anhaltspunkte für Formen und Farben, die man zur individuellen Interpretation nutzen kann.

Privatsammlung der Künstlerin

sten, für den unteren Bildbereich mischte ich Ultramarinblau und Englischrot hell. Nun kam es darauf an, die Anmutung fließenden Wassers sichtbar zu machen. Zum Ziel kam ich, indem ich tatsächlich Farbe fließen ließ.

Um Kontrolle über die Farbe zu bekommen, schnitt ich schmale Streifen Klarsichtfolie zurecht. Ich legte sie horizontal über das Papier und träufelte mit einer Pipette farbige Zeichentusche – Hellgrün, Dunkelgrün, Scharlachrot, Deckweiß und eine Spur Gelb – darunter. Solange die Tusche naß war, konnte ich sie mit der Folie in Form bringen. Vorsichtig bewegte ich die Folie hin und her, schob sie so, daß sie sich an einigen Stellen aufzurollen begann. Die Tusche, die in den Falten haften blieb, hinterließ beim Trocknen Umrisse, die Wellenkräuseln täuschend ähnlich sehen.

Ich wiederholte diese Prozedur mehrere Male, bis ich mit dem Gesamteindruck meines Bildes zufrieden war. Die entstandenen Formen haben den Rhythmus des fließenden Wassers. Diesen Effekt erreichte ich, je besser es mir gelang, harte und weiche Übergänge miteinander abzuwechseln."

Ein Hauch von Exotik

Lassen Sie sich von der fernöstlichen Malerei inspirieren. Ihre Bildkompositionen werden an Klarheit und Einfachheit gewinnen, und Sie lernen die Ausdruckskraft des Pinselstrichs schätzen.

„Sage wenig – aber sag' es gut." So lautet ein altes chinesisches Sprichwort, das auch für die Kunst – nicht nur in Fernost – von Bedeutung ist. Aus diesem Geist heraus schöpfen zwar vor allem die chinesische und japanische Malerei ihre Anmut und Einfachheit, doch hat der Spruch auch bei uns in Europa Gültigkeit.

Wir wollen Ihnen einige Hilfsmittel und Materialien der fernöstlichen Malkunst vorstellen, damit Sie sich mit der Arbeitsweise der fremden Aquarellisten anfreunden und sie auf Ihre Malweise übertragen können. Sicher wird das zu einer Erweiterung Ihres Repertoires führen und Ihnen helfen, sich der subtilen Wirkung zu nähern, die die fernöstliche Kunst so berühmt gemacht hat.

Bambuspinsel

Charakteristisch für die fernöstliche Kunst ist das Werkzeug – etwa der Bambuspinsel. Sein Stiel besteht aus einem hohlen Bambusrohr und trägt einen Kopf aus Schafs-, Ziegen-, Wiesel- oder Dachshaaren. Da die Haare den Hohlraum umschließen, kann solch ein Pinsel viel Farbe und Wasser für großflächige Verwaschungen aufnehmen. Wegen seiner feinen Spitze eignet er sich ebenso dazu, feine und fließende Linien darzustellen.

Bambuspinsel erhalten Sie schon zu recht günstigen Preisen, jedoch ist der Preis von der Qualität der Haare abhängig. Schaffen Sie sich zunächst einen ziemlich großen Pinsel an, damit Sie größere Verwaschungen locker und zügig auftragen können. Um die spitze Form der Pinsel zu schützen, werden sie meist mit verleimten Haaren verkauft. Der Leim löst sich auf, wenn Sie den Pinselkopf ein oder zwei Minuten in klarem Wasser einweichen.

Papier und Farben

Torinoko, Torinoko-Kozu oder Hosho-Papier wird in einzelnen Bögen oder in Blöcken überall im Fachhandel angeboten. Generell ist es dünner und stärker absorbierend als europäisches Papier. Seine rauhe Seite eignet sich deshalb hervorragend für zarte Farbverwaschungen, die glatte Seite für zarte Linien. Das

Eine Auswahl von Bambuspinseln und chinesischen Aquarellfarben sowie eine Rolle japanisches Hosho-Papier.

John Suett

Hosho-Papier ist etwas preiswerter und nicht ganz so vielseitig und kräftig wie das Torinoko-Papier.

Asiatische Teppachi Aquarellfarben haben gröbere Pigmente als die üblichen Napffarben und werden in kleinen Porzellannäpfen angeboten. Mit herkömmlichen Aquarellfarben kann man jedoch ebensogut auf fernöstlichem Papier malen.

Ausdrucksvolle Pinselstriche

Der Künstler Frederick Wong strebt danach, den Gehalt seiner Motive mit einigen wenigen, sorgfältig geplanten Pinselstrichen wiederzugeben. Das Thema Winter behandelt er, indem er die starren dramatischen Linien der Bäume und ihre Silhouetten gegenüber der öden und leeren Landschaft hervorhebt. Die Strichvielfalt erzielt er mit einem einzigen Bambuspinsel.

Vereinfachung

Widerstehen Sie der Versuchung, zu viele Details in Ihr Bild einzufügen. Sie riskieren sonst, daß die zarte, klare Frische verlorengeht, die ein gutes Aquarell auszeichnet.

Wongs Angler vermittelt ein wundervolles Gefühl von Ruhe, weil der Künstler das Motiv vereinfacht und auf großflächige Formen, Tonwerte und Farbtöne reduziert hat. Wir erkennen Bäume im Hintergrund, obwohl gar keine Blätter oder Zweige zu sehen sind. Mit genau denselben sparsamen Mitteln wurde auch das Wasser angedeutet: Wenige Striche genügen für die Spiegelung.

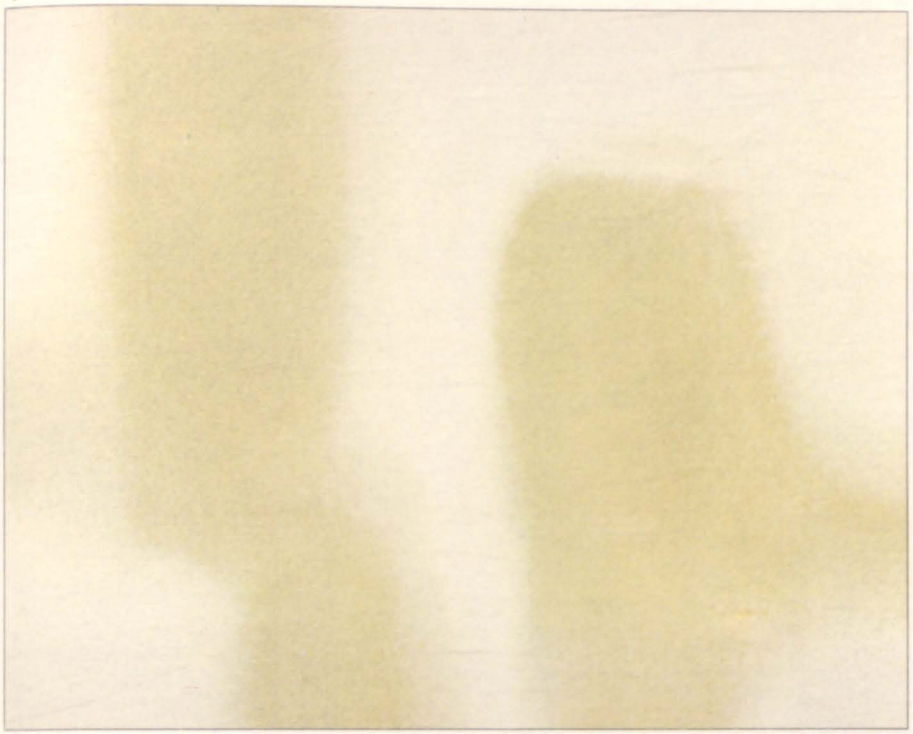
Papierqualität

Das dritte Bild Frederick Wongs demonstriert die absorbierende, fast löschpapierartige Qualität des Aquarellpapiers.

Frederick Wong trägt auf das ganze Blatt zunächst den wäßrigen Hintergrundton auf. Nachdem dieser etwas getrocknet ist, legt er einen zweiten, dunkleren Ton an, der das Laub des Baumes andeutet. Dann bewegt der Künstler das gespannte Papier hin und her, um die Farbpigmente kontrolliert über das Papier zu verteilen. Die weichen Umrisse vermitteln sehr treffend den Eindruck eines vom Nebel eingehüllten Baumes.

Drei Aquarelle von Frederick Wong, in denen der Künstler fernöstliche Technik als Stilmittel nutzt.

1



2

Übung: „Vor einiger Zeit“

In unserer Übung kombiniert Frederick Wong die raffinierte Einfachheit und Klarheit der Bildkomposition mit einem äußerst kontrollierten Farbeinsatz. Sie illustriert, wie man eine Landschaft mit wenigen Farbaufträgen auf ein einfaches Schema reduzieren kann.

1. Der erste Farbauftrag

Zunächst spannt Wong gut durchgefeuchtetes Papier mit Klebeband an allen Rändern auf eine Platte und feuchtet die gesamte Oberfläche mit klarem Wasser erneut an. Bei chinesischen Aquarellpapieren sollten Sie einen Wasserzerstäuber benutzen, um die empfindliche Papieroberfläche nicht zu verletzen. Es dauert einen Moment, bis der feuchte Glanz verschwunden ist.

In der Zwischenzeit können Sie auf der Palette eine Mischung aus Olivengrün und Lichter Ocker vorbereiten. Mit einem chinesischen Pinsel trägt Wong die vertikalen grünen Farbpartien auf. Sie deuten zwei Baumgruppen und ihre Reflexionen im Wasser an.

2. Himmel und Wasser

Verdünntes Preußischblau beschreibt den Himmel und das Wasser. Durch die zart verlaufenden Pinselstriche entstehen sehr subtile Farbmischungen, die an einigen Stellen den ersten Farbauftrag überlappen. Solche unübertroffen weichen Konturen sind charakteristisch für die fernöstliche Kunst.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt gespanntes Aquarellbüttenpapier oder einen Bogen japanisches Hosho-Papier, ca. 38 cm x 43 cm
- Olivengrün, Lichter Ocker, Preußischblau, Siena gebrannt und Umbra natur
- einen Rundpinsel Nr. 6 und einen Rundpinsel Nr. 4 (oder entsprechende chinesische Pinsel)
- einen Wasserzerstäuber, ein Aquarellschwämmchen und Papiertücher.

3. Das Boot

Die Umrisse des Mannes und des Ruderbootes sowie ihre Reflexionen im Wasser werden ganz zart mit stark verdünntem Umbra angelegt. Verwenden Sie dafür einen Rundpinsel Nr. 4 oder einen entsprechenden chinesischen Pinsel.

Da dieser Bereich den Blickfang der Komposition bildet, kommt es auf eine überlegte Plazierung an. Am besten eignet sich das untere Drittel des Bildes, um die Silhouette gegen den hellsten Teil des Hintergrunds wirkungsvoll abzuheben.

Lassen Sie jetzt die Farben vollständig trocknen.

3

4. Weitere Details

Mit einem spitzgeformten Pinsel Nr. 4 oder einem Bambuspinsel in ähnlicher Stärke wird eine kräftige Mischung aus Umbra natur aufgetragen, um das Boot und die Person – sowie deren Spiegelungen im Wasser – deutlicher hervortreten zu lassen.

Lockern Sie das Bild hier und da mit einigen angedeuteten Strukturen auf, damit es nicht zu glatt und flach wirkt. Dafür gehen Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 oder dem entsprechenden Bambuspinsel und einer verdünnten Mischung aus Siena gebrannt über den unteren Teil des Papiers. Wenn sich dieser Farbauftrag gesetzt hat, können Sie mit dem Pinsel klares Wasser auf das Papier geben, um an einigen Stellen mit einem Papiertuch wieder Farbe aufzunehmen. Auf diese Weise betonen Sie gekonnt die Wasseroberfläche und den Uferrand.

4

5

Im Besitz des Künstlers

5. Die letzten Feinheiten

Mit einem Bambuspinsel Nr. 12 und Umbra natur lassen sich noch einige Schatten verstärken und Helligkeiten durch Aussparungen hervorheben. Die Figur und das Boot treten nun räumlich hervor.

Den Schatten unter der Hutkrempe können Sie geschickt mit einem einzigen Strich andeuten. Der Künstler betont das Licht auf dem Bootsrand und den Lichtstreifen zwischen Boot und Spiegelung, indem er die angrenzenden Flächen abdunkelt. Schließlich werden neben der Figur kleine Schatten gemalt: So entsteht der Eindruck, als säße der Mann wirklich im Boot.

Alle Details werden zart und vorsichtig eingefügt. Wong hütet sich davor, den zentralen Punkt der Komposition überzubetonen, damit er nicht aus dem Bild herausticht.

Frederick Wongs Aquarell besteht aus flächigen Farbaufträgen und nicht aus kalligraphischen Strichen. Den fernöstlichen Einfluß erkennt man in der besonderen Stimmung des Bildes, in der sich höchste Konzentration und einfache Komposition miteinander verbinden. Die minimale Andeutung der Bäume, des Himmels und des Wassers lassen dem Betrachter zunächst viel Spielraum, um dann die Konzentration auf das in der Form ausgearbeitete Bildzentrum zusammenzuziehen. Somit bewirkt sowohl die Art der Betrachtung als auch das Dargestellte selbst eine Art meditativer Ruhe.

„Vor einiger Zeit" von Frederick Wong. Die großflächigen Verwaschungen, die in ähnlicher Weise auch von der westlichen Aquarellkunst bekannt sind, wurden mit dem einfachen und klaren kompositorischen Stil des Fernen Ostens kombiniert.

Der richtige Dreh

Gleichgültig, ob Sie zeichnen oder malen: Wenn Sie schon einmal versucht haben, die ausdrucksvollen Momente einer Bewegung einzufangen, wissen Sie, wie schwierig das ist.

Bevor Sie eine in Bewegung befindliche Person zu zeichnen beginnen, sollten Sie sie zunächst eine Zeitlang beobachten. Um die Bewegungen einschätzen zu können, richten Sie Ihre volle Aufmerksamkeit vor allem auf die Zusammenhänge, aus denen Bewegungen entstehen. Damit Sie sich nicht in der Betrachtung einzelner Muskelpartien verlieren, konzentrieren Sie sich am besten auf die Biegung des Rückgrats und die Stellung der Arme und Beine. Sie können so auch leicht erkennen, ob einem Bewegungsablauf ein Rhythmus zugrunde liegt und ob die Einzelbewegungen eher kantige oder sanft geschwungene Formen bilden.

Sie haben viel gewonnen, wenn Sie wissen, wie die Bewegung funktioniert – wie sich das Gleichgewicht während ihres Ablaufs verändert. Bei sich bewegenden Personen kann es hilfreich sein, die Bewegung selber nachzuvollziehen, um einen komplizierteren Ablauf im Nachempfinden zu verstehen.

In schnellen Skizzen, die keineswegs perfekt sein müssen, sollten Sie versuchen, die Bewegung einzufangen.

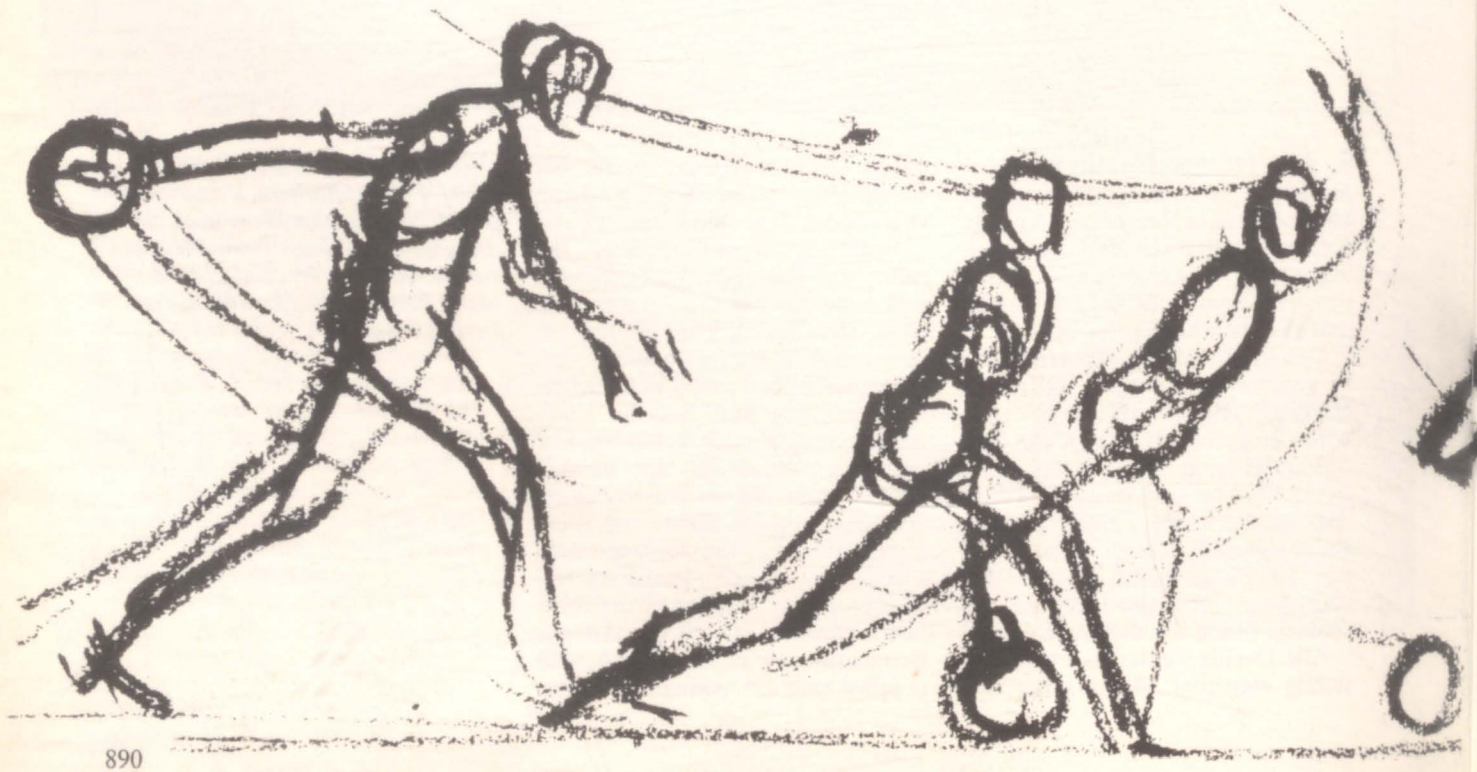
Durchdachtes Herangehen

Sicher werden Ihnen während der Beobachtung des Motivs bestimmte Phasen oder Stellungen innerhalb eines Bewegungsablaufes interessanter als andere erscheinen. Auf diese, von Zeichentrickfilmern „Extreme" genannten Momente sollten Sie Ihr besonderes Augenmerk richten, weil sich aus ihnen oft die ausdrucksstärksten Bilder gewinnen lassen. Indem Sie Ihr Motiv von allen Seiten betrachten, finden Sie die reizvollsten Gesichtspunkte zu einem Extrem.

Haben Sie die passende Ansicht ausgewählt, so kommt es darauf an, sie fest im Gedächtnis zu verankern. Sobald Ihr Motiv die für Sie interessanteste Position erreicht, versuchen Sie Ihre Aufmerksamkeit ganz auf die zuletzt gesehene Haltung zu richten. Wenn es Ihnen beim Kon-

STADIEN DER BEWEGUNG

Die Bewegung eines Lebewesens geschieht selten ohne Vorbereitung. Meist ist sie vorhersehbar: Ein Arm holt zur Bewegung aus, bevor er einen Gegenstand fortschleudert, selbst bei einem Sprung aus dem Stand geht man zunächst etwas in die Knie. Ebensowenig endet eine Bewegung abrupt: Nach dem Sprung wird der Körper abgefedert, ein werfender Arm schwingt langsam aus. Wenn Sie einfache Bewegung darstellen möchten, kann es manchmal spannender sein, das Stadium der Vorbereitung oder des Ausklingens statt der Bewegung selbst wiederzugeben.



In den Skizzen von James Gurney geben einige schwungvolle Linien die Bewegungsrichtung des Körpers und der Kugel an und verdeutlichen so das Charakteristische des besonderen Bewegungsablaufes.

EINE GESTE ERFASSEN
Die tanzenden Figuren in Charles Reids Aquarell zeigen sehr anschaulich, wie man die Gesten einer Bewegung mit einigen Pinselstrichen erfassen kann. Der Künstler vernachlässigt sämtliche Details und gibt sich kaum Mühe, genaue Umrisse zu erfassen. Für jeden, der die Kunst der Darstellung von Bewegungen annähernd beherrscht, bietet sich hier eine nützliche Übung: Stellen Sie jede Figur mit wenigen Pinselstrichen dar. Belassen Sie den Pinsel auf dem Papier, und variieren Sie lediglich den Druck, um die Form zu betonen. Sie können auch versuchen, einen Bewegungsablauf in verschiedenen Phasen festzuhalten. Aquarellfarben sind nicht das einzige für solche Übungen geeignete Medium. Alle weichen Zeichenmaterialien wie Tusche, Pastellkreiden, Kohlestifte und weiche Bleistifte sind gut zu gebrauchen.

„Rennpferde" von Edgar Degas, Pastell, 60 cm x 64 cm. Schon eine Komposition kann den Eindruck von Bewegung erwecken. Die Darstellung der Pferde in verschiedenen Bewegungsphasen, die unterschiedliche Bewegungsrichtung und das angeschnittene Pferd zur Linken vermitteln das Gefühl, die Pferde würden ständig ihre Position wechseln, und machen den Reiz des Gemäldes aus.

zentrieren hilft, können Sie ruhig die Augen schließen.

Bewegungen, die sich wiederholen, sind für den Anfang die geeignetsten Motive, denn Sie können Ihre Erinnerung prüfen, ohne irgendetwas zu zeichnen. Sie prägen sich das Bild noch besser in Ihrem Gedächtnis ein, indem Sie sich mit noch geschlossenen Augen einige Einzelheiten in Erinnerung rufen – beispielsweise die Stellung der Füße oder die Drehung des Körpers.

Sobald Sie eine feste Vorstellung von ihrem Motiv haben, können Sie beginnen zu skizzieren. Bringen Sie nun so schnell wie möglich die wesentlichen Bewegungscharakteristika mit wenigen Linien aufs Papier. Die Bewegung wird dadurch nur betont, daß Sie auf Details verzichten. Versuchen Sie, zu einem lockeren

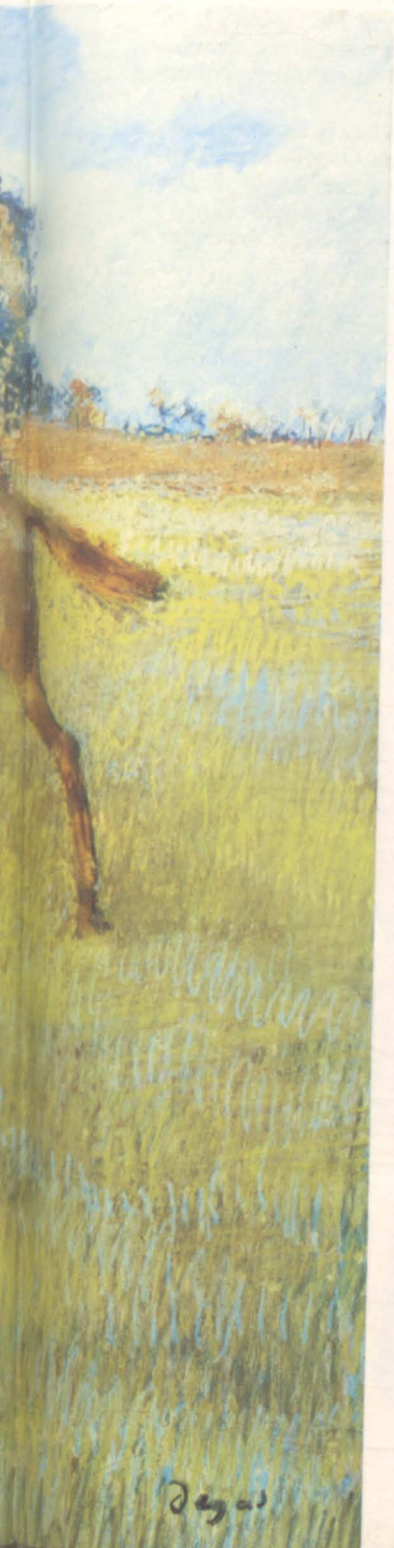
M. frdl. Gen. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio Stiftung Leonard C. Hanna jr.

Strich zu kommen, indem Sie mit fließenden Armbewegungen unverkrampft arbeiten. Es ist gut möglich, daß Ihnen Ihre Skizze etwas befremdlich erscheint. Aber das ist kein Grund zur Beunruhigung – Sie nehmen die Dinge nur auf eine nicht alltägliche Weise wahr.

Bedenken Sie, daß eine Figur, wenn Sie einen Eindruck von Bewegung vermitteln soll, sich nicht im Gleichgewicht befinden darf. Betonen Sie, wenn nötig die Gewichtsverlagerung in die Bewegungsrichtung. Bei einer guten Bewegungsstudie kann man das Gewicht spüren, das auf einem Bein lastet.

Gedächtnistraining

Wie fast immer beim Malen und Zeichnen liegt der Schlüssel zum Erfolg auch beim Bewegungszeichnen in der Praxis. Üben Sie, wo immer möglich, rasch zu skizzieren. Mit zunehmender Erfahrung wird es Ihnen gelingen, immer mehr Informationen über eine Pose im Gedächtnis zu behalten, und Ihre Augen und Hände werden bald so aufeinander eingespielt sein, daß Sie beim Zeichnen kaum noch überlegen müssen und sich bald schon mit Erfolg an kompliziertere Bewegungen wagen.



Robert Frankenbergs in Tusche und Bleistift ausgeführte Studien veranschaulichen, wie ungleich sich das Gewicht der Tiere verteilt, wenn sie im wilden Galopp über die Koppel laufen.

Unscheinbare Motive

Wenn Sie schlechtes Wetter daran hindert, in der freien Natur auf Motivjagd zu gehen, dann können Sie auch daheim noch einige interessante Objekte finden, die Ihre Skizzierfähigkeiten schulen. Schauen Sie sich nur um!

Haushaltsutensilien nimmt man so oft zur Hand, daß man leicht übersieht, welch gute Motive sie eigentlich abgeben. Tatsächlich sind viele interessante Formen im Detail verborgen, Texturen und manchmal gar aufregendes Farbspiel wird erst bei genauerer Betrachtung deutlich, wenn man sich einen alltäglichen Gegenstand zu zeichnen vornimmt.

Bet Borgeson hat sich verschiedene Metallgegenstände zusammengesucht. Ihre Studien beweisen, daß Metall viele Gesichter haben kann. In Ihren Buntstiftarbeiten bringt sie ausgesprochen überzeugend den Gegensatz zwischen einer polierten Fläche und der porösen Oberfläche rostigen Metalls heraus.

Glänzende Ergebnisse

Die Darstellung blanken Metalls scheint auf den ersten Blick wegen der vielen Spiegelungen schwer zu sein. Aber der Versuch lohnt sich. Der grundsätzliche Trick besteht auch bei Arbeiten mit dem Buntstift darin, ganz „einfach" das nachzubilden, was man sieht. Am sichersten kommen Sie zum Ziel, wenn Sie die stärksten Helligkeitsunterschiede bestimmen und diese Tonwertkon-

Bet Borgeson bringt in ihren Studien die verschiedenen Oberflächenbeschaffenheiten deutlich zum Ausdruck. Der matte, stumpfe Charakter der Zange steht im Kontrast zum auf Hochglanz polierten Salatbesteck.

Bevor Sie sich an die tatsächliche Gestaltung so diffiziler Oberflächentexturen wie die eines stark verrosteten Stücks Metall machen, sollten Sie die dazu geeignet erscheinenden Farbkombinationen und optischen Mischungen seperat erproben.

traste in Flächen unterschiedlicher Helligkeit festhalten. Die extremen Werte werden dann mit Zwischentönen verbunden, die dem Gegenstand mehr Tiefe und Plastizität verleihen.

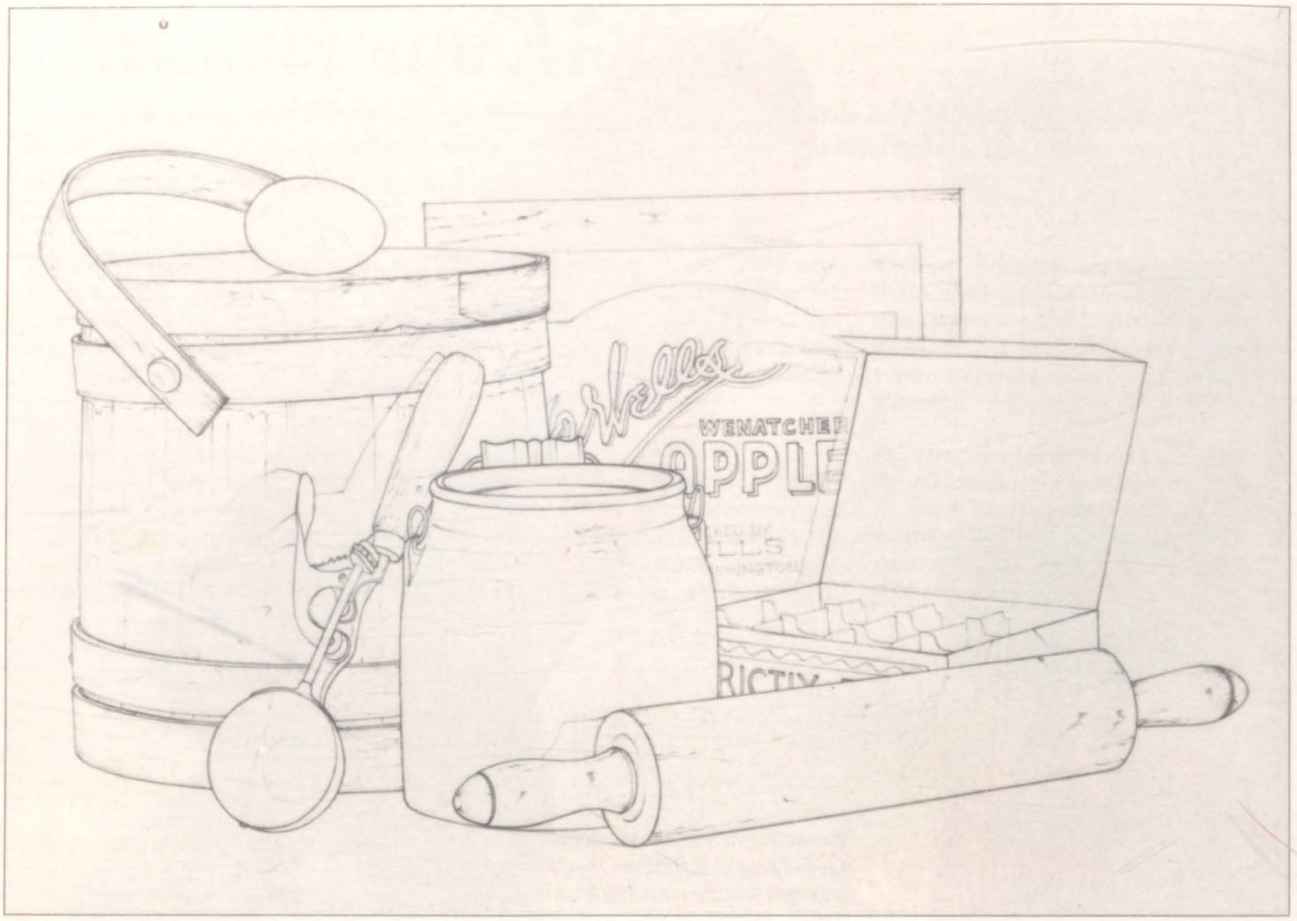
Dadurch, daß sich alle möglichen Gegenstände im blanken Metall spiegeln können, kommen die verschiedensten Farben ins Spiel. Sie brauchen sich daher nicht auf Blautöne, die Sie vielleicht für typisch metallisch halten, zu beschränken.

Prächtiger Rost

In eindrucksvoller Weise gelingt es der Künstlerin, die warmen Rosttöne einer alten Gartenschaufel wiederzugeben. Dabei kommt sie beileibe nicht mit einem einzigen Orange oder Braun aus. Sie setzt vielmehr eine breite Palette von Farbtönen ein, um die lebhafte Oberfläche darzustellen. Unter dem Gelb, Orange und Rot sind Andeutungen von Violett, Blau und Grün zu erkennen. Einzelne Farbstriche bleiben bewußt deutlich sichtbar und mischen sich erst im Auge des Betrachters zu lebendigen, schillernden Farbeindrücken.

Gleichgültig, für welche Art Oberfläche Sie sich entscheiden: Es empfiehlt sich in jedem Fall, die Farbzusammenstellung in kleinen Farbfeldern auszuprobieren. Setzen Sie sie ruhig neben Ihre Studien direkt in ihr Skizzenbuch. Mit Buntstiften sind so viele unterschiedliche Farbwirkungen – beispielsweise durch Überlagerung mehrerer Aufträge – möglich, daß es sich lohnt, einige Zeit auf die kreative Farbgestaltung zu verwenden.

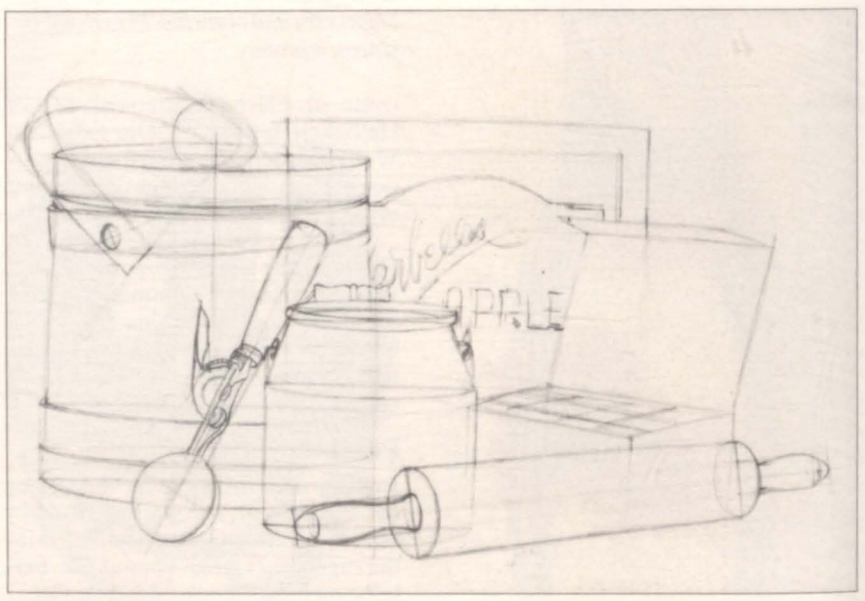
Aber die Gegenstände, die Sie in Ihrem Haushalt finden, sind nicht nur für sich allein genommen lohnende Studienobjekte. Aus ihnen lassen sich auch hervorragende Kompositionen zusammenstellen. Weil man in ihnen die verschiedensten Formen



entdecken kann, entwickeln sich Kompositionsideen beinahe wie von selbst. Stellen Sie sich einfach fünf oder sechs Gegenstände zusammen, die Sie möglicherweise schon im Detail studiert haben, und machen Sie einige Übungsskizzen, um die Erscheinung der Formen unter verschiedenen Blickwinkeln und ihre Relationen untereinander in den Griff zu bekommen.

Jedes der Objekte, die Robert Zappalorti in seinem ansprechenden Stilleben vorstellt, läßt sich auf eine der geometrischen Grundformen Zylinder, Quader, Kegel oder Kugel zurückführen. Das Schild im Hintergrund und die Schachtel davor sind Quader, Ei und Eiskugellöffel sind Kugelformen, der Topf besteht aus Kegelstumpf und Zylinder, das Butterfaß und das Nudelholz lassen sich auf Zylinder zurückführen. Selbst der Henkel am Faß läßt sich als Teil eines Zylinders deuten.

Indem Sie sich in Ihrer Kompositionsskizze auf diese Grundformen beziehen, können Sie sich an den Ideen von Reihung und Variation orientieren. So erhält Ihr Bild einen ersten Rhythmus, den Sie gut mit einer zweiten Kompositionsidee überlagern können, wenn Sie in der Ausarbeitung die verschiedenen Materialbeschaffenheiten einbeziehen.



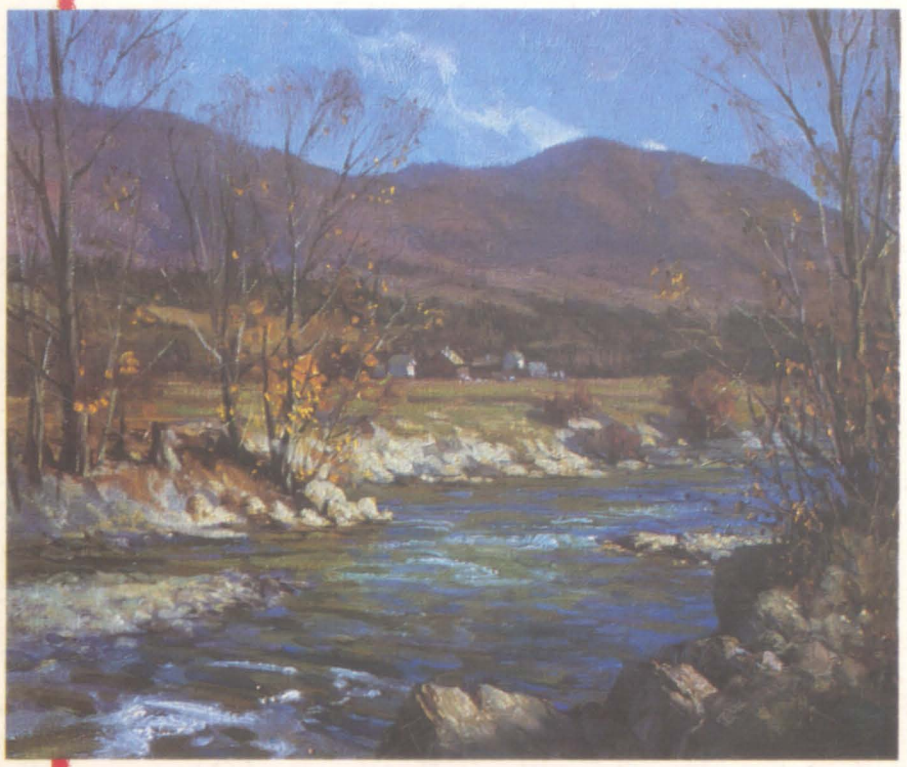
Im Skizzenentwurf zu Zappalortis Stilleben wird die Bedeutung geometrischer Grundformen für die Komposition besonders deutlich. Die perspektivische Verkürzung ist geschickt in die Gestaltung einbezogen.

Ölfarben II

Zur vollständigen Übersicht stellen wir Ihnen hier die Blau-, Grün- und Brauntöne sowie Schwarz und Weiß vor.

FARBGRUPPE	FARBE	TEMPERATUR	DECKKRAFT/ TRANSPARENZ	ÖLANTEIL	TROKKENZEIT	BEMERKUNGEN
Blau	G Mangan-Cölinblau	kühl	halbdeckend	niedrig	5–7 Tage	Gut für atmosphärische Effekte, ergibt sehr klare Lasuren
	G Cölinblau	kühl	sehr deckend	recht hoch	5–7 Tage	Klares, helles Grünblau, begrenzte Färbkraft
	G Kobaltblau hell, dunkel	etwas warm	halbdeckend	sehr hoch	2–3 Tage	Schwach und zart, gut zum Mischen
	* Ultramarin hell, dunkel	warm	transparent	mittel	5–7 Tage	Brillant, etwas rötlich, läßt sich gut zum Mischen und Lasieren nutzen
	Phthaloblau	kühl	halbtransparent	hoch	2–3 Tage	Brillant, gute Färbekraft, im Farbton Pariserblau ähnlich
	* Preußischblau	kühl	halbtransparent	ziemlich hoch	2–3 Tage	Sehr intensives, grünliches Blau, ergibt sehr lebendige Lasuren
Grün	G Chromoxidgrün stumpf	warm	sehr deckend	ziemlich niedrig	3–5 Tage	Erdiges Grün mit großer Deckkraft
	* Chromoxidgrün feurig	kühl	halbtransparent	hoch	3–5 Tage	Ergibt kräftige, warme Grüntöne, wenn man es mit Chromgelb zitron mischt
Braun	* Siena gebrannt	warm	halbtransparent	hoch	3–5 Tage	Intensiv, aber nicht überwältigend, gut für leuchtende Lasuren.
	Umbra natur	kühl	halbdeckend	hoch	2–3 Tage	Ergibt in Mischungen zarte Töne, verdünnt als grünbräunliche Lasur zu verwenden
	* Umbra gebrannt	warm	deckend	hoch	2–3 Tage	Ideales Grundbraun, ergibt schöne, gedämpfte Mischtöne
Grau	Kaltgrau	kühl	deckend	mittel	3–5 Tage	Bläulicher Grauton
	Warmgrau	warm	deckend	mittel	3–5 Tage	Bräunlicher Grauton
Schwarz	Paynesgrau	kühl	halbdeckend	mittel	3–5 Tage	Vielseitig. Eigentlich eher ein Grau, im dichten Farbauftrag aber auch als Schwarz zu nutzen
	Lampenschwarz	kühl	deckend	hoch	7–10 Tage	Läßt sich gut als Grau verwenden, gut zum Mischen
	* Elfenbeinschwarz	kühl	deckend	hoch	5–7 Tage	Vielseitig, gut für subtile Farbmischungen
Weiß	G Kremserweiß	warm	deckend	sehr niedrig	2–3 Tage	Bestes Bleiweiß
	* Titanweiß	mittel	sehr deckend	ziemlich niedrig	5–7 Tage	Sehr weiß und kräftig
	Zinkweiß	etwas kühl	halbdeckend	ziemlich niedrig	3–5 Tage	Bläulicher Ton, schwache Misch- und Deckkraft
	Deckweiß	kalt	deckend	sehr niedrig	3–5 Tage	Gute Deckkraft, etwas grünlich

Vorschau auf Heft 33



Weil Wasser keine besonders starke Eigenfarbe besitzt, ist dieses Thema in der **ÖLMALEREI** nicht leicht zu gestalten. Wir zeigen Ihnen, wie Sie die Lokalfarben und Reflexionen mit Hilfe einiger weniger Regeln sicher in den Griff bekommen.
Damit die dunklen Partien in einem **AQUARELL** voll zur Geltung kommen, beschäftigen wir uns intensiv mit den dunklen Tönen und bringen Licht in die Schatten.
Anhand eines Rembrandt-Portraits erfahren Sie in **TECHNIKEN GROSSER MEISTER**, wie Hände an Ausdruckskraft gewinnen können, indem man die Details mit viel Überlegung ausgestaltet.

Die Wirkung freier Flächen nehmen wir in **SKIZZEN UND STUDIEN** unter die Lupe. Nicht nur einzelne Menschen, auch Menschenansammlungen können Bewegung ausdrücken. In **SEHEN UND VERSTEHEN** lernen Sie diese Bewegung zu erfassen.
In einer Übung stellen wir Ihnen fertig gemischte **EI-TEMPERA** vor. Eine beeindruckende Komposition führt Sie durch eine malerische italienische Gasse.
IM ATELIER erklärt Charles Reid anhand verschiedener Entwürfe, wie er mit Aquarellfarben Konturen kontrolliert und Lichter und Schatten setzt, um seine bezaubernden Akte zu malen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 33

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 33

ÖLMALEREI	
Wasserspiegel	897
Technik der Pinselführung	899
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Die Hände eines Meisters	900
TUSCHE	
Genormte Strichstärke	902
Übung: Kopfweide	903
IM ATELIER	
Charles Reid	906
SEHEN UND VERSTEHEN	
Bewegte Szenen	910
EI-TEMPERA	
Schneller Glanz	912
Übung: Bussana Vecchia	913
SKIZZEN UND STUDIEN	
Wertvolles Weiß	918
AQUARELL	
Lebendige Tiefen	920
Farbiges Dunkel	923
Dramatisches Licht	924

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, besteilt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

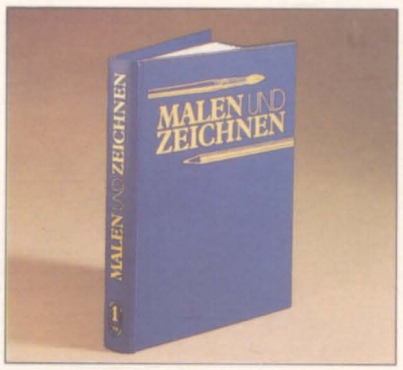
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten: 897 Bernard Dunstan; 898 Paul Strisik; 899 Emile Gruppé, Charles Movalli; 900, 901 Hereward Lester Cooke; 906–909, 922, 923 Charles Reid; 910 Frederick Wong; 911 Edward Betts; 918, 919 Paul Hogarth.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Wasserspiegel

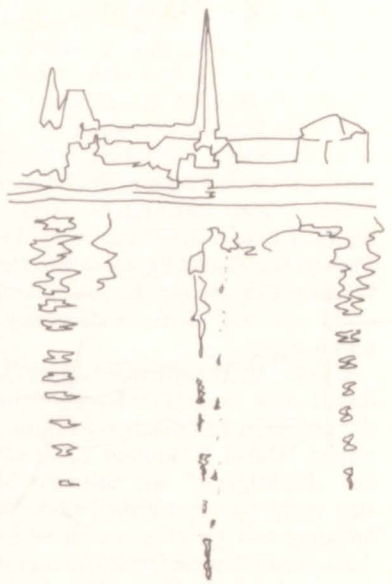
Gleich, ob Sie den zarten Glanz eines Wasserspiegels oder eine rauhe, aufgeworfene Wasseroberfläche malen wollen: Ölfarben sind hierfür das geeignete Medium.

Wasser zu malen ist keine ganz leichte Aufgabe für den Ölmaler. Wasser hat viele „Gesichter", und es ist schwierig, seinen von Reflexionen bestimmten Farbton zu erfassen. Andererseits stellt dieses komplexe Thema eine faszinierende Aufgabe, die spätestens dann anfängt Freude zu machen, sobald man die Grundregeln beherrscht.

Wasser hat keine besonders starke Eigenfarbe, sondern spiegelt die Farben seiner Umgebung wieder. Sie können es also im Prinzip mit deren Farbtönen wiedergeben. Indem Sie das Ufer und den Himmel betrachten, finden Sie die wichtigsten Farbeinflüsse heraus. Stellen Sie sich etwa einen See vor: In seiner Fläche spiegelt sich vor allem der Himmel: An einem klaren Tag wird das Wasser daher blau erscheinen, während es an einem wolkenreichen Tag eher eine graue Farbe annimmt.

Auch reflektierendes Licht aus der näheren Umgebung spielt eine

„Herbst in Argenteuil" von Claude Monet, 1873, Öl auf Leinwand, 56 cm x 75 cm. Die Spiegelungen des Kirchturms und der Häuser werden von den Kräuselwellen aufgebrochen und verlängert. Monet unterbricht die Spiegelungen auf dem Wasser mit Himmelsfarben, um das Muster der Wellen darzustellen.



Eine Spiegelung auf gekräuseltem Wasser erscheint länger als der sich spiegelnde Gegenstand selbst.

M. frdl. Gen. Courtauld Institute Galleries, London

wichtige Rolle: Das Wasser eines Waldsees wirkt oft dunkel und trübe. Sobald die Sonne jedoch über die Wipfel der dunklen Tannen scheint, beginnt es zu leuchten.

Bei flachen Gewässern spielt zusätzlich das vom Grund reflektierende Licht in die Färbung des Wassers hinein. Der wichtigste Einfluß bleibt dennoch die Umgebung. Die Farben von Laub, Bäumen, Wiesen, Hügeln und die des Himmels kontrastieren auf dem Wasserspiegel miteinander.

Diesen Farbeinflüssen sollten Sie durch eine sorgsame Komposition der größeren Farbflächen Rechnung tragen. Dabei kommt es nicht nur auf „Richtigkeit" an. Scheuen Sie sich nicht davor, Formen und Anordnung von Farbflächen zu verändern, wenn das die Gesamtkomposition verbessert. Wenn Sie kleine Farbflecken einsetzen oder Reflexionen verkleinern oder vergrößern möchten, können Sie die Schlüssigkeit des Gemäldes wieder herstellen, indem Sie die sich spiegelnden Objekte entsprechend überarbeiten.

Kleine Wellen

An windigen Tagen belebt Wellengekräusel die Wasseroberfläche und bricht die Spiegelungen im Wasser auf. Die Wellen schaffen ein Muster von Hell und Dunkel, das besonders deswegen kompliziert erscheint, weil an manchen Stellen Licht vom Himmel in den dunklen Flächen reflektiert wird.

Die Sache wird auch dadurch nicht einfacher, daß der Wind die Oberfläche eines Sees ungleichmäßig aufreißt. Flächen, an denen das Wasser rauh erscheint, wechseln sich mit glatten Bereichen ab. In den stark gekräuselten Flächen gehen die reflektierten Farben ineinander über und beginnen sich zu zerstreuen. In Paul Strisiks Bild verwandelt die stark bewegte Oberfläche des Bachs die Spiegelung des Ufers in unbestimmte grüne Formen.

Die richtige Technik

Wenn Sie die Spiegelungen treffend wiedergeben, dann wird auch das Wasser überzeugen. Studieren Sie sie daher sorgfältig, bis Sie meinen, die wesentlichen Strukturen erfaßt zu haben. Notieren Sie die Spiegelungen „al prima", also ohne lange durch Untermalungen Zeit zu verlieren, auf der Leinwand.

Wenn der Wasserspiegel glatt ist, werden Ihnen die Spiegelungen kaum Probleme bereiten. Wo jedoch Wellen die Oberfläche bestimmen, unterbrechen sie die Farbflächen der gespiegelten Uferdetails. Im gleichen Maße, wie die Wellen durch die Perspektive zum Horizont hin kleiner erscheinen, sollte auch das Muster aus Himmelsblau in den Uferfarben feiner werden.

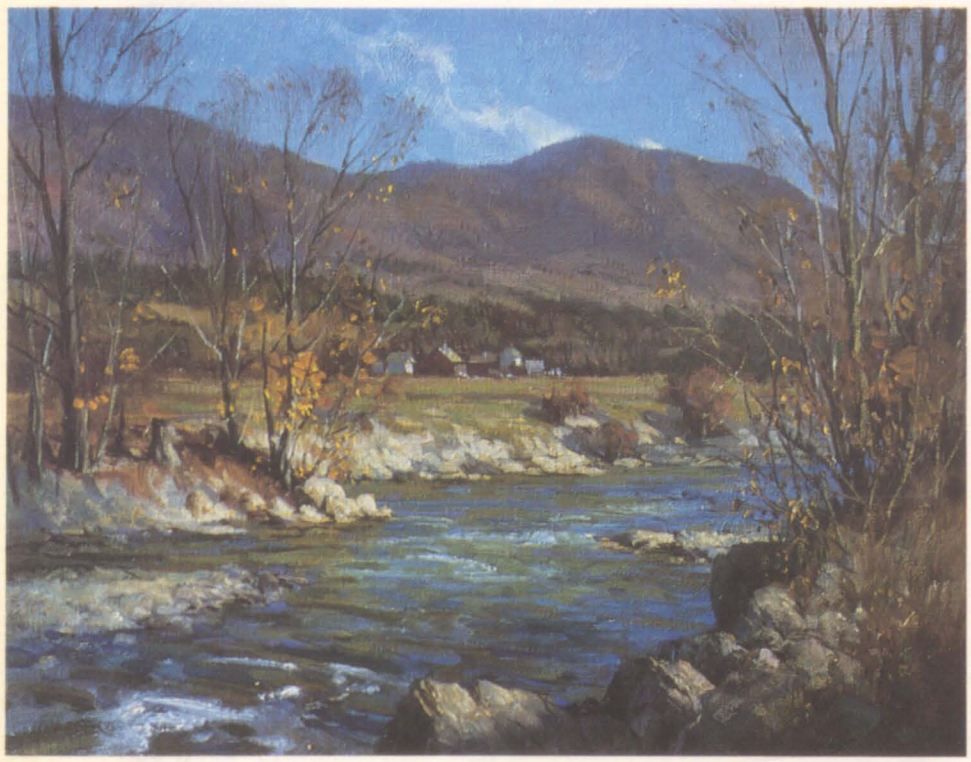
Sie sollten die Farbe großzügig auftragen und die Konturen weich halten, damit die Reflexionen ein wenig verschwommen aussehen. Eine Spiegelung, die zu deutlich gemalt wird, wirkt unnatürlich.

Obwohl eine Spiegelung auf einer bewegten Oberfläche eher wie ein verschwommener Farbfleck aussieht, sind dennoch Licht- und Schattenflächen in ihr zu erkennen. Allerdings sind Lichter und Schatten durch das Wellenmuster meist so komplex ineinander verstrickt, daß sich keine klare Grenze zwischen diesen Bereichen abbildet. Sie ragen vielmehr ineinander, und ihre Grenzen verschwimmen.

In Spiegelungen erscheinen tonale Kontraste nie so krass wie auf dem sich spiegelnden Gegenstand selbst. Die hellen Flächen auf der Wasseroberfläche sind meist etwas dunkler als auf Gegenständen, die dunklen ein wenig heller. Indem Sie diese Tatsache beim Farbenmischen berücksichtigen, verleihen Sie der Darstellung einer Wasseroberfläche das gewisse Etwas.

Tip WIRKUNGSVOLLE DARSTELLUNG

Wasser geben Sie um so wirkungsvoller wieder, je einfacher Sie die Darstellung halten. Zu viele Details verwirren nur. Wellenkräuselungen sollten Sie darum nicht penibel über die gesamte Wasserfläche ausführen. Besser ist es, die Bewegung auf der Oberfläche mit wenigen Wellen im Vordergrund anzudeuten. In der Vorstellung des Betrachters wird sich dann der gewünschte Gesamteindruck herstellen. Überdies können Sie mit wenigen gezielt gesetzten, präziser ausgeführten Kräuselwellen die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters leiten.



„Bach bei Vermont" von Paul Strisik, Öl auf Leinwand, 41 cm x 51 cm. Im Wasser mischen sich das Blau des Himmels und das Grün des Ufers. Sämtliche Spiegelungen bleiben in ihrer Form, wegen des unruhigen Wassers, unbestimmt.

Technik der Pinselführung

Um den weichen Charakter von Wasser darzustellen, sollten Sie mit großzügigen Pinselstrichen und dünner Farbe zu arbeiten beginnen und alle Details zunächst zurückstellen. Führen Sie sämtliche Pinselstriche in einer Richtung aus, damit das Wasser als geschlossene Fläche erscheint. Waagerechte Striche entsprechen den Gegebenheiten des Motivs meistens am besten. Indem Sie mit dem Palettmesser leicht über die Leinwand gehen, glätten Sie die Fläche noch mehr. Details können Sie anschließend mit dickerer Farbe und dünnerem Pinsel nach Belieben hinzufügen.

„Hummerfischer bei Niedrigwasser" von Emile Gruppé, Öl auf Leinwand, 76 cm x 91 cm.

Um farbliche Harmonie zu erzielen, ist der Anleger in denselben Farbtönen ausgeführt wie die Wasserfläche im Vordergrund.

Der Künstler malte das Wasser im Hintergrund mit weichen Pinselstrichen. Die Spiegelungen erscheinen naturgetreu verschwommen.

Unaufdringlich deuten wenige sorgsam plazierte Striche für die Spiegelungen die Bewegung auf der Wasseroberfläche an.

Die Silhouette des Bootes, am Gegenstand selbst deutlich herausgearbeitet, erscheint in der Spiegelung von den Wellenkräuseln verformt.

Die Hände eines Meisters

Rembrandt van Ryn (1606-1669) liebte das Detail. In seinen Portraits bringen schon einzelne Körperteile durch ihre subtile Gestaltung die Persönlichkeit eines Menschen zum Ausdruck.

Hände können sich nicht verstellen. Sie verraten das Alter und sagen auch etwas über den Charakter einer Person aus. Für viele Maler gehörte die Darstellung von Händen schon immer zu den interessanten Motiven. Mit ganz besonderer Meisterschaft wußte der holländische Maler Rembrandt van Ryn dieses anspruchsvolle Thema zu behandeln.

Bei seinem Gemälde „Eine Dame mit einem Fächer aus Straußenfedern" lohnt es sich, wenn man sich zuerst das Gesicht und dann die Hände anschaut. Das Gesicht der Frau ist von Sanftmut und bescheidener Zurückhaltung geprägt. Vom Antlitz kann man jedoch nur schwer auf das Alter und die Persönlichkeit des Modells schließen. Ihre Hände sind es, die weitaus mehr Auskunft geben: Sie sagen dem Betrachter, daß die Frau kein junges Mädchen mehr ist, daß sie vielmehr um die vierzig Jahre alt sein muß.

Die Hände erzählen geradezu die Geschichte des Modells. Man hat den Eindruck, daß sie mit der Welt völlig im Einklang lebt. Die Gestaltung der Hände deutet auch darauf hin, daß sie für ihren Lebensunterhalt schwer arbeiten muß. Rembrandt macht mit dem kräftigen gedrungenen Daumen klar, daß diese Hände an harte Arbeit gewöhnt sind. Der einfache Schmuck weist auf relativen Wohlstand, aber auch auf eine solide Einstellung zum Leben hin.

Schmückende Details

Rembrandt bediente sich sehr oft Helligkeitskontrasten, um den Blick des Betrachters auf wesentliche Bildbereiche zu lenken. In seinem Portrait hebt Rembrandt auf diese Weise das Gesicht der Frau, die Hände und die sie schmückenden Details hervor. Die Feder fügt der Komposition ein sanftes, eher schmuckloses Element hinzu, das zugleich auch als Symbol für Reichtum und Wohlstand steht.

Die Hände sind schon für sich allein betrachtet eine technische Meisterleistung des Künstlers. Die Form der Finger und ihrer Muskeln sind perfekt dargestellt. Der glitzernde Goldschmuck hebt sich hart, aber intensiv von der weichen, fast bebenden Feder ab.

Alle Einzelelemente als Ganzes gesehen fügen sich harmonisch zu einer meisterhaften Komposition zusammen: Sie beruht im Wesentlichen auf einem pyramidalen Bildaufbau, der noch einmal die von der Handhaltung ausgehende Ruhe und das Gefestigtsein der Persönlichkeit bestätigt.

„Eine Dame mit einem Fächer aus Straußenfedern" von Rembrandt van Ryn, Öl auf Leinwand, 100 cm x 83 cm.

Washington, D. C., National Gallery of Art

Genormte Strichstärke

Technische Tuschefüller sind vor allem auf den professionellen Gebrauch, auf die Anforderungen, die Grafiker und Designer stellen, abgestimmt. Dennoch lassen sich mit ihnen durchaus stimmungsvolle Bilder schaffen.

Jeder technische Tuschefüller, auch Rapidograph genannt, hat eine spezifische, gleichbleibende Strichbreite, die sich auch durch mehr oder weniger Druck nicht verändert. Diese Eigenschaft macht ihn für akkurate, technische Zeichnungen unentbehrlich, entspricht aber nicht unbedingt der Arbeitsweise eines Künstlers. Dennoch werden Tuschefüller von vielen Zeichnern wegen ihrer zarten, gleichmäßigen Striche für feine Details geschätzt.

Durch die Röhre

Tuschefüller unterscheiden sich aufgrund ihrer feinen, röhrchenförmigen Spitze grundlegend von den bekannten Füllfederhaltern oder Eintauchfedern. Die Spezialtusche befindet sich in einem eingebauten Tank, der mit einer Nachfüllflasche versorgt werden kann.

Es ist sehr wichtig, dieses Zeichengerät mit einer speziellen Flüssigkeit sauberzuhalten, sonst könnte die Tusche eintrocknen und das Röhrchen verstopfen.

Tuschefüller bieten dem Künstler eine Menge Vorteile. Sie sind leicht zu transportieren – auf das Mitnehmen eines Tuschefäßchens kann man verzichten. Im Gegensatz zu Füllhaltern fließt die Tusche aus dem Rapidographen dünner und gleichmäßiger, so daß der Tankvorrat lange vorhält. Weil Tuschefüller auf dem Papier weniger kratzen als Federn, sind sie auch beim Zeichnen leichter zu handhaben.

Die Röhrchenspitzen lassen sich ohne Probleme schnell austauschen. Für die meisten Zeichnungen genügt nur ein Halter mit einigen Spitzen in verschiedenen Strichstärken. Viele Hersteller bieten farbige Tuschen in Nachfüllflaschen an.

Freude am Experiment

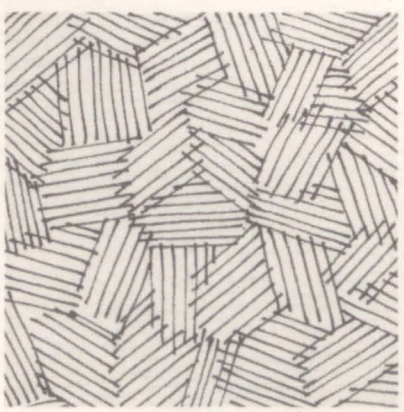
Selbst wenn Sie schon eine „Lieblingsfeder" besitzen und glauben, daß Sie mit ihr Ihren Vorstellungen am besten Ausdruck verleihen können, sollten Sie einmal einen Rapidographen zur Hand nehmen. Es bringt immer Gewinn, neue Hilfsmittel oder Zeichengeräte zu erforschen, sogar wenn man mit der Zeit feststellen sollte, daß sie dem persönlichen Stil nicht so sehr entgegenkommen. Der Umgang mit ungewohnten Arbeitsgeräten und Materialien zwingt dazu, die Arbeitsweise zu ändern und verhindert so, daß die Arbeiten allzu „glatt" oder stereotyp werden. Ein neues Medium oder eine neue Technik fordert dazu auf, Risiken einzugehen, und erweitert den Horizont.

Tip

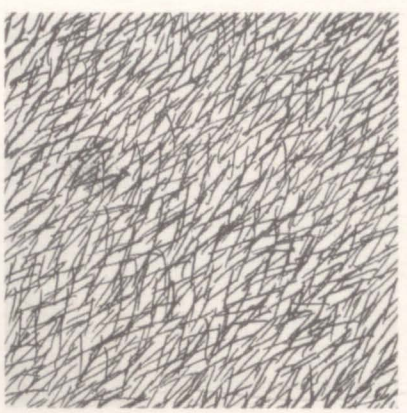
KLEINES PFLEGE-EINMALEINS

Um einen Tuschefüller zu reinigen, nimmt man den Tank ab und gießt die Tusche in die Nachfüllflasche zurück. Nun füllt man Reinigungsflüssigkeit in den Tank. Die Spitze wird separat gereinigt, indem man sie in der Flüssigkeit schwenkt. Der Tank wird geleert und mit Wasser ausgespült. Nachdem der Tuschefüller getrocknet ist, kann man ihn wieder zusammensetzen.

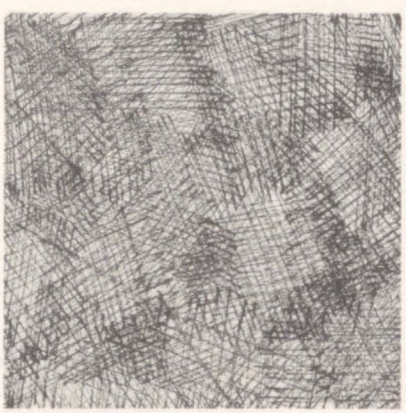
GRUNDLEGENDE TECHNIKEN



Beim Schraffieren ergeben sich Muster oder Tonflächen aus parallel geführten Strichen. Hier fügt der Künstler Schraffuren in wechselnder Richtung zu einem gleichmäßig hellen Netz zusammen.
Probieren Sie, diese Technik einmal mit einer 0,35 mm Spitze auszuführen und auf die Darstellung etwa von Laubwerk zu übertragen.



Auch für die Haartextur können Sie die 0,35 Spitze benutzen. Halten Sie den Tuschezeichner locker, und beginnen Sie in einer Ecke. Die einzelnen Striche ergeben sich aus kurzen, abgehackten Bewegungen. Verändern Sie bei jedem Strich leicht den Winkel, und verdichten Sie die Textur, bis Sie den gewünschten Grauwert erhalten.



Eine solche Struktur entsteht durch eine ähnliche Technik wie im ersten Bild, nur benutzt der Künstler hier eine viel feinere Spitze (0,18) und eine dichtere, sich überlagernde Schraffur. Das Ergebnis ist ein kunstvoll gewebter Grauton. Wenn Sie mit dem Rapidographen vertraut sind, können Sie so mühelos ziemlich große Flächen aufbauen.

Übung: Kopfweide

Die staksigen Äste einer Kopfweide sind ein ideales Motiv für eine Zeichnung mit dem Rapidographen. Der Künstler Ian Sidaway wählte die einzelnen Bildelemente nach einer Reihe Landschaftsphotographien aus. Dabei vereinfachte er sein Motiv, um eine klare, starke Bildaussage zu erzielen, in der er die Atmosphäre und den Charakter der Szenerie festhält. Das, was man fortläßt, ist immer genauso wichtig wie das, was man einbezieht – denn in der Kunst bedeutet weniger oft mehr.

1. Der Baumstamm

Mit einem harten Bleistift werden die großen Flächen des Motivs skizziert. Da es sich um ein einfaches Bild handelt, genügen wenige Linien für die Skizze. Die Kopfweide bildet den Hauptanziehungspunkt der Zeichnung und dominiert im Vordergrund; Sie sollten deshalb mit ihr beginnen.

Eine Spitze mit einer Strichstärke von 0,35 mm eignet sich gut, um den Stamm in einer Kreuzschraffur aufzubauen. Um die unebene Struktur der Rinde darzustellen, sollten sich Schraffuren aus dicht nebeneinander gesetzten Strichen in ihren Richtungen abwechseln und ergänzen.

1

2

2. Die Äste

Vom Baumstamm ausgehend wird nach außen hin das Netzwerk der Äste und Zweige angelegt. Wenn Sie vom Hauptstamm bis zu den kleinen Zweigen vorgehen, wird Ihre Arbeit exakt und naturgetreu aussehen, denn Sie imitieren auf diese Weise die Richtung des Wachstums.

Wenn man das Bild genau betrachtet, kann man feststellen, daß der Künstler die dickeren Äste durch ein feines System von dünnen, regelmäßigen Kreuzschraffurstrichen darstellt. Die Zweige zeichnen Sie jedoch besser, indem Sie den Tuschefüller ganz leicht über das Papier ziehen und dabei etwas gebrochene Linien aus kurzen Strichen anbringen.

Übung: Kopfweide

Die staksigen Äste einer Kopfweide sind ein ideales Motiv für eine Zeichnung mit dem Rapidographen. Der Künstler Ian Sidaway wählte die einzelnen Bildelemente nach einer Reihe Landschaftsphotographien aus. Dabei vereinfachte er sein Motiv, um eine klare, starke Bildaussage zu erzielen, in der er die Atmosphäre und den Charakter der Szenerie festhält. Das, was man fortläßt, ist immer genauso wichtig wie das, was man einbezieht – denn in der Kunst bedeutet weniger oft mehr.

1. Der Baumstamm

Mit einem harten Bleistift werden die großen Flächen des Motivs skizziert. Da es sich um ein einfaches Bild handelt, genügen wenige Linien für die Skizze. Die Kopfweide bildet den Hauptanziehungspunkt der Zeichnung und dominiert im Vordergrund; Sie sollten deshalb mit ihr beginnen.

Eine Spitze mit einer Strichstärke von 0,35 mm eignet sich gut, um den Stamm in einer Kreuzschraffur aufzubauen. Um die unebene Struktur der Rinde darzustellen, sollten sich Schraffuren aus dicht nebeneinander gesetzten Strichen in ihren Richtungen abwechseln und ergänzen.

1

2

2. Die Äste

Vom Baumstamm ausgehend wird nach außen hin das Netzwerk der Äste und Zweige angelegt. Wenn Sie vom Hauptstamm bis zu den kleinen Zweigen vorgehen, wird Ihre Arbeit exakt und naturgetreu aussehen, denn Sie imitieren auf diese Weise die Richtung des Wachstums.

Wenn man das Bild genau betrachtet, kann man feststellen, daß der Künstler die dickeren Äste durch ein feines System von dünnen, regelmäßigen Kreuzschraffurstrichen darstellt. Die Zweige zeichnen Sie jedoch besser, indem Sie den Tuschefüller ganz leicht über das Papier ziehen und dabei etwas gebrochene Linien aus kurzen Strichen anbringen.

3. Hintergrundelemente

Die Zaunpfähle erhalten ihren sehr dunklen, massigen Ton, wenn Sie kurze Schraffurstriche dicht aneinandersetzen.

Die breite Tonfläche des dichten Gebüschs im Hintergrund kann durch ein gleichartiges Kreuzschraffurmuster dargestellt werden. Damit diese Fläche lebhaft erscheint, variieren Sie jedoch hier und da den Ton, und wechseln in Intervallen die Strichrichtung. Die Schraffurstriche sollten etwas weiter auseinanderstehen als auf dem Baumstamm. Dadurch erreichen Sie einen helleren Ton, vor dem sich der Baum deutlich abhebt. Überdies verankern Sie die Fläche so im Bildhintergrund, und es entsteht der Eindruck von räumlicher Tiefe in der Zeichnung.

Je nachdem, wie dunkel Sie den Hintergrund anlegen, kann es notwendig werden, auch den Baum, im Vordergrund in seinem Tonwert etwas zu vertiefen, um den Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund deutlich zu machen.

3

4. Hintergrunddetails

Mit wenigen, flüchtigen Strichen können Sie die Bäume rechts neben dem Gebüsch zeichnen. Ziehen Sie die Feder dabei so leicht und schwungvoll über das Papier, daß Sie die Oberfläche eben streifen.

Um die Bäume und das Gebüsch am Horizont darzustellen, setzen Sie einige sehr leichte Schraffurlinien.

Wenn Sie größere Flächen mit fortlaufendem Muster, etwa Dachziegel, Mauersteine oder, wie hier, gepflügte Erde angehen, ist es nicht nötig, jede Einzelheit zu zeichnen. Durch punktuelle Genauigkeit ist es möglich, die gesamte Textur zu klären. Im Mittelgrund direkt hinter dem Zaun wird deshalb die gepflügte Erde lediglich durch wenige reihenweise aneinandergefügte, kleine Schraffuren wiedergegeben. Um diesen Bereich fertigzustellen, zeichnen Sie noch einige waagerechte Linien ein, die den Rest des gepflügten Feldes zeigen und den Mittelgrund dezent beleben.

4

5. Letzte Details

Nur einige Striche sind im Vordergrund nötig, um auf Grasbüschel und Erdklumpen hinzuweisen. Indem Sie sie nach vorne hin größer werden lassen, ordnen diese die Räumlichkeit des Vordergrunds.

Um der Zeichnung nach oben hin Halt zu geben, erhält der Himmel einen leichten Grauton. Wenn Sie die Striche der Schraffur ziemlich weit auseinandersetzen und nach unten hin in einem flacheren Winkel kreuzen, erzielen Sie räumliche Tiefe und die Fläche des Himmels findet einen wirkungsvollen Abschluß.

Ian Sidaway arbeitete in ziemlich großem Maßstab, und es fällt auf, daß weite Flächen auf dem Papier völlig weiß belassen sind. Dafür gibt es mehrere Gründe. Weiße Flächen in der Komposition lassen ein Bild harmonisch und ruhig erscheinen. Die Zeichnung wirkt schlicht und gefällig. Es wäre ein Fehler, weiße Papierstellen als verschwendete Fläche zu betrachten, die noch mit Strichen oder Farbe gefüllt werden muß. Tatsächlich spielt das weiße Papier eine wichtige Rolle. Am Himmel zum Beispiel vermittelt die Schraffur durch die mit der Ferne abnehmenden Striche den Eindruck, daß der Himmel sich wie ein Gewölbe über die Landschaft spannt, das am Horizont mit der Erde zusammentrifft.

Mit einigen verstreuten und gezielt größer werdenden Strichen am Boden führt der Künstler den Betrachter ins Bild hinein.

Das gepflügte Feld wurde fast völlig weiß gelassen. Nur durch ein paar sehr dünne Linien gibt Sidaway ihm dennoch sein typisches Aussehen. Allerdings bezieht der Betrachter diese Bildinformation hauptsächlich aufgrund seiner persönlichen Erfahrung und Vorstellungskraft: Wenn Sie nie ein gepflügtes Feld gesehen hätten, ergäbe diese Fläche für Sie kaum einen Sinn.

Tip

PROBLEMATISCHE KORREKTUREN

Zeichentusche läßt sich nicht radieren. Im äußersten Notfall können Sie jedoch kleine Stellen mit einer Rasierklinge auskratzen. Die Papieroberfläche wird dadurch angegriffen, aber diese Methode ist manchmal die einzige Möglichkeit, eine Zeichnung noch zu retten. Wenn Sie auf weißem Papier arbeiten, lassen sich fehlerhafte Stellen auch mit weißer Deckfarbe übermalen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Schweres Zeichenpapier, 37,5 cm x 55 cm.
- einen HB-Bleistift
- einen Tuschezeichner mit 0,35 mm Strichstärke
- schwarze Spezialtusche.

5

Charles Reid

„Wenn ich die Aquarelltechnik einsetze, um menschliche Figuren darzustellen", sagt der Künstler Charles Reid, „dann versuche ich, in großen Flächen zu denken."

„Wichtig ist mir das spontane Erfassen des Körpers in seiner Ganzheit. Ich versuche stets, ohne penible Pinselstriche, detailgenaues Arbeiten oder sehr kleine Pinsel auszukommen. Ich möchte bei meiner Arbeit mit Modell und Aquarellfarbe die Beziehungen erkennen und wiedergeben, die eine menschliche Gestalt zu einer fließenden, graziösen Form werden lassen", benennt Charles Reid sein künstlerisches Ziel.

„Um sich diese Sichtweise zu eigen zu machen, ist es notwendig, das Verhältnis der verschiedenen Körperteile zueinander, ihre Wechselwirkungen aufeinander, zu studieren. Nur so kann man den Körper in seiner Ganzheit begreifen, die mehr ist als Summe seiner Teile.

Ein gutes ‚Training', die weichen, fließenden Linien eines Körpers zu erkennen, ist für mich das Skizzieren von Silhouetten mit dem Aquarellpinsel: Ich skizziere eine Figur in der Bewegung so spontan wie möglich, indem ich ihre Umrißform mit einem transparenten Farbauftrag anlege. Jegliche Details wie Gesicht, Haare oder der Schattenwurf der Muskeln sind für mich dabei völlig uninteressant. Arme und Beine deute ich jeweils mit nur einem Pinselstrich an; ich bestimme ihre Form ausschließlich durch den Druck, den ich auf den Pinsel ausübe.

Konturenkontrolle

Wenn ich schnell male, bedeutet das nicht, daß ich desinteressiert und ungenau arbeite. Im Gegenteil: Es geht mir vielmehr um das präzise Erfassen einer Bewegung auf möglichst spontane Weise.

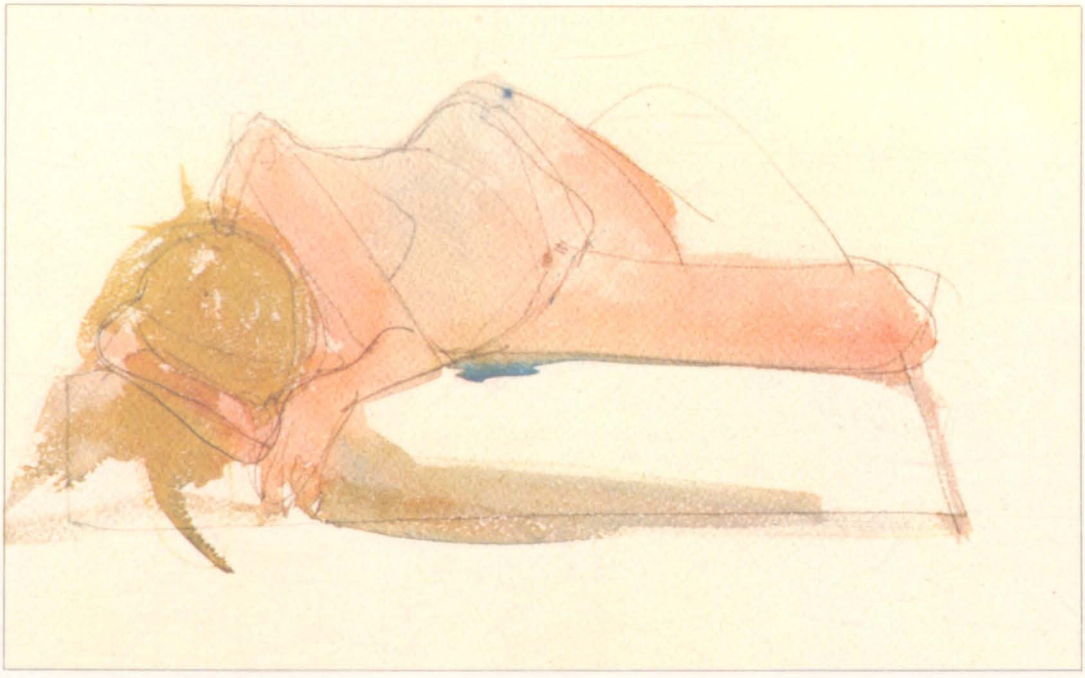
Tip

KEIN STRICH ZUVIEL

„Wenn man übt, Silhouettenfiguren in Aquarell zu malen, verzichtet man auf eine Vorzeichnung der Umrisse am besten ganz. Ich stelle mir meine Arbeit beim Malen immer wie eine Golfpartie vor: Je weniger Schwünge zum Ziel führen, desto besser. Ich bin zufrieden, wenn es mir gelingt, die Figur mit höchstens acht Strichen zu malen und dennoch so genau wie möglich Gestik und Bewegung des Körpers darzustellen."

Spontan zu arbeiten heißt natürlich nicht, ohne Konzept draufloszumalen; man muß kontrollieren können, wie das Ergebnis auf dem Papier aussieht, und das erfordert viel Erfahrung. Sie müssen sehr genau wissen, wie Sie harte und weiche Konturen mit dem Pinsel genau da plazieren können, wo Sie sie jeweils haben möchten. Das klingt an sich ziemlich einfach, ist aber schwieri-

„Mit Silhouetten versuche ich, eine Bewegung, eine Geste wiederzugeben, nicht so sehr eine genaue Form. Es lohnt sich, jeweils mehrere Versuche zu machen, einfach zur Übung; auch mir gelingt nicht immer alles auf Anhieb."



„Die Farben dieser Skizze gehören zu meinen Lieblingsfarben: Kadmiumrot hell, Lichter Ocker, Kadmiumgelb zitron und Cölinblau. Ich mische sie alle auf der Palette. Die wärmeren Töne verwende ich für die Schultern, die Arme, den Kopf und die Beine, die kälteren Farbtöne lassen sich gut für den Rumpf einsetzen."

„Bei dieser Version habe ich den größeren Flächen des Bildes erste Schattenformen hinzugefügt. Der Kopf ist bei dieser Pose schwierig zu malen. Man kann eigentlich nur Nase und Stirn sehen, und sie müssen stimmen, damit man überhaupt etwas erkennt. Bei den Schatten habe ich vor allem auf flächigen Farbauftrag und genaue Konturen geachtet."

„Jetzt ist gut zu erkennen, daß der ganze untere Rumpf eine dem Licht abgewandte Fläche bildet. Ich habe dieser Tatsache mit etwas kälteren, dunkleren Farben Rechnung getragen. Mit den Schatten auf dem linken Bein, um den Kopf herum und durch stärkere Ausarbeitung des Hintergrunds gewinnt der Akt Plastizität. Trockenpinselstriche machen sich gut als Haare. Ich überlege für jede Farbschicht ziemlich lange: Das Ergebnis soll zwar spontan wirken, ist aber genau geplant."

ger, als man es sich vielleicht vorstellt. Man muß die Aquarellfarben im Griff haben und mit ihrem Verhalten, ihren Eigenschaften absolut vertraut sein. Dann beherrscht man auch all jene Techniken, die für ein spontantes, virtuoses Erfassen von Silhouetten und Farbflächen, für harte und weiche Konturen nötig sind: die Trockenpinseltechnik, das Naß-in-naß-Malen, den Einsatz verschiedener Farbkonsistenzen und so weiter.

Ebenso genau muß man wissen, wo harte und wo weiche Konturen im Bild aufzutauchen haben. Ich sehe in meinen Aktklassen immer wieder, daß die Studenten alle Konturen und Umrisse gleich hart malen. Sie vernachlässigen die Unterschiede, die sich aus dem Spiel von Licht und Schatten ergeben.

Betrachten Sie etwa zwei Gegenstände, von denen der eine im Licht und der andere im Schatten steht. Sie werden rasch erkennen, daß der beleuchtete Gegenstand klare, randscharfe Konturen zeigt. Seine Grenzen sind deutlich umrissen. Der im Schatten liegende Gegenstand hingegen weist undeutliche Konturen auf, die geradezu verschwommen wirken. Das alles klingt ganz selbstverständlich und unproblematisch – bis man sich daran macht, ein Bild zu gestalten. Dann vergißt man allzu schnell, diese Unterschiede zu berücksichtigen oder sie deutlich genug wiederzugeben. Da wir den Unterschied zwischen Licht- und Schattenkonturen aber aus der Wirklichkeit kennen, erwarten wir ihn unbewußt auch in der Wiedergabe der Wirklichkeit. Ich achte daher

bei meiner Arbeit immer ganz besonders auf den unterschiedlichen Einfluß von Licht und Schatten auf Umrisse und Konturen.

Lichtverhältnisse

Eine besondere Schwierigkeit bei ‚Liegender Akt' ergab sich durch das weiche, diffuse Licht, in dem die Licht- und Schattenflächen auf der Haut des Modells nicht klar gegeneinander abgegrenzt waren. Meiner Meinung nach ist unter diesen Bedingungen die Aktmalerei besonders schwierig – ein genaues Studium der Lichtverhältnisse ist ebenso wichtig, wie genaue Kenntnisse des menschlichen Körpers.

In den verschiedenen Stadien des Aquarells ist gut zu erkennen, daß das Skizzieren mit dem Bleistift für mich hauptsächlich eine Orientierungshilfe darstellt – keinesfalls etwas, an das ich mich streng halten muß. Auch Sie sollten sich Ihre Spontaneität nicht von Bleistiftstrichen ‚einsperren' lassen.

Neben den verschiedenen künstlerischen Problemen kann bei der Aktmalerei noch ein anderer Faktor die konzentrierte Arbeit stören: die Ermüdung des Modells bei anstrengenden, langen Sitzungen.

Ich habe deshalb gute Erfahrungen gemacht, meinem Modell eine liegende Pose vorzuschlagen. Das Modell hat es bequemer, es ist entspannter, posiert automatisch natürlicher – und es kann die Pose länger durchhalten, so daß man nicht ständig seine Arbeit unterbrechen muß. Ich habe es sogar schon erlebt, daß ein Modell nach kurzer Zeit einfach einschlief!"

„Liegender Akt" von Charles Reid, 28 cm x 41 cm, Aquarell.
„Ich komplettiere den Hintergrund, ehe ich die Figur überarbeite. Wenn ich ihn fertiggestellt habe, kann ich besser beurteilen, wo der Haut noch ein paar zarte Schatten und Farbtonveränderungen gut tun. Mit Absicht habe ich bei der Figur viele harte Konturen stehengelassen: Mir gefällt das. Zwar hätte ich das Sujet mit aufeinanderfolgenden, subtil abgestimmten Farbflächen weicher und eleganter gestalten können, das Bild würde dadurch aber an Spontaneität verlieren."

Bewegte Szenen

Die massiven und zugleich quirligen Bewegungen einer Menschenansammlung einerseits oder einer großen Welle andererseits lassen sich problemlos mit gezielt eingesetzten Linien und Farbflecken zum Ausdruck bringen.

Das bunte Treiben und die Bewegungen von Menschen – zum Beispiel bei einem Volksfest oder auf dem Sportplatz – können Sie mit wenigen Linien darstellen, wenn es Ihnen gelingt, sich einen Gesamteindruck zu machen. Bei einer solch komplexen Szene sollten Sie sich darum für einen wesentlichen Moment entscheiden. Versuchen Sie also zunächst in Ruhe, Ordnung in das anscheinende Durcheinander zu bringen. Sobald Sie die Übersicht haben, können Sie einige Skizzen fertigen.

Farbwahl

Schon bei der Zusammenstellung Ihrer Farbpalette sollten Sie bedenken, daß gewöhnlich warme Farbtöne wie Rot und Orange eine lebhaftere Wirkung haben als kalte Farben wie Blau und Grau. Dennoch sollten Sie sich nicht nur auf die warmen Farben beschränken: Wenn warme und kalte Farbtöne miteinander kombiniert werden, kommt beinahe automatisch der Eindruck von Bewegung zustande. Beispielsweise erzeugen zwei Komplementärfarben, etwa Purpur und Gelb, ein Moment von Unruhe, wenn sie nebeneinander gesetzt werden. Vergleichen Sie dagegen die ruhige, sanfte Stimmung, die von dem Nebeneinander tonal gleichwertiger Farben, wie Mauve und Grau, ausgeht.

Die Farben, die Sie für einzelne Farbflecken auswählen – genauer sollten Sie Details in schneller Bewegung nicht darstellen – spielen daher für die Bewegung und den Rhythmus eine außerordentlich wichtige Rolle. Der gewünschte Bewegungseindruck läßt sich durch den geschickt gesetzten Kontrast von warmen und kalten Farben noch intensivieren.

Um eine quirlige Atmosphäre zu schaffen, verteilte Frederick Wong fast über die gesamte Bildfläche hinweg großzügig rote und weiße Farbtupfer. Diese wie unerwartet gesetzten Flecken verhindern, daß das Auge des Betrachters auf einem Punkt Ruhe findet. Es ist fast gezwungen, in die lebhafte Handlung des Volksfestes „einzusteigen". Frederick

„Löwentanz" von Frederick Wong. Aquarell, 29 cm x 38 cm. Die getupften Farbflecken vermitteln sehr direkt die quirlige Ausgelassenheit des Festes.

Sammlung des Künstlers

Privatsammlung. M. frdl. Gen. The Back Door Gallery, Laguna Beach, Kalifornien

„Sanft" von Vivian Caldwell. Öl auf Leinwand, 91 cm x 122 cm. Die ineinanderfließenden Farben und die Abfolge von Rhythmen erzeugen den für Meereswellen typischen, schweren Eindruck, den eine sanft bewegte Masse hervorrufen kann.

Wongs Aquarell vermittelt gerade durch diesen Kunstgriff ein Gefühl von starker Bewegung: Der Löwenkopf, die Parade, die Wimpel und Fahnen und die den Weg säumende Menschenmenge erscheinen voller Energie.

Flecken und Linien

So, wie bewußt gesetzte Farbflecke ein Motiv in geradezu wirbelnde Bewegung versetzen können, eignen sich lange, geschwungene Linien besonders für die wirkungsvolle Darstellung fließender Bewegungen, wie zum Beispiel gegen den Wind gallopierender Pferde. Kurze, gezackte Linien verstärken die Stakkatobewegungen eines spanischen Flamencotänzers. Zeichnen Sie mit vielen Strichen, wenn Sie ein sich bewegendes Objekt skizzieren möchten. Wenn Sie z. B. ein Bein durch eine einzelne Linie charakterisieren, wirkt es sehr statisch. Eine Reihe parallel geführter Linien wird dagegen stärker das Flüchtige einer Bewegung betonen.

Auch das großzügige Arbeiten mit transparenten Farbflächen im Stil fernöstlicher Aquarelle ist eine ausdrucksstarke Technik. Sie erzeugt beim Betrachter einen verschwommenen, verschleierten Eindruck, der mit Bewegung in Verbindung gebracht wird.

Manche Künstler nutzen in ihren Bildern den Rhythmus, um viel Bewegung in ihr Motiv zu bringen. In Vivian Caldwells Ölgemälde erzeugen die über zwei Drittel der Bildfläche variierten Wellenzüge mit ihren teilweise sich kräuselnden Kämmen ein sich wiederholendes, von oben links nach unten rechts diagonal verlaufendes Muster. Vivian Caldwell betont die Bewegung und die Tiefe des Meeres, indem sie mittels der unbewegt wirkenden und stumpfen Hintergrundfläche des Himmels Kontrast zu den Wellen schafft.

Nicht alle Rhythmen sind in ihrem Bild vom selben Charakter. Es gibt langsame und sanfte, schnelle, gleichmäßig wie ungleichmäßig sich wiederholende Muster. Dadurch erweckt die Künstlerin das Gefühl für die in sich kreisende Bewegung der Wassermassen.

Wenn man das Ölgemälde mit dem Aquarell Frederick Wongs vergleicht, läßt sich kaum entscheiden, mit welcher Technik sich die Bewegung treffender wiedergeben läßt. Beide Herangehensweisen sind von großem Wert – entscheiden Sie selbst, welche der beiden sich für Ihr Motiv besser eignet, oder ob Sie gar beide Methoden miteinander kombinieren wollen.

Schneller Glanz

Wenn Ihnen das Anreiben von Ei-Tempera zu zeitraubend ist, dann sollten Sie fertige Temperafarbe ausprobieren. Der Versuch lohnt sich.

Einige Hersteller, zum Beispiel Rowney oder Sennelier, bieten Ei-Tempera in Tuben an. Sie besteht aus bewährten Pigmenten in einer Eigelb-Leinölemulsion. Die Farben sind auf den verschiedensten Untergründen – etwa Leinwand, Papier und gessogrundiertem Holz – gut zu verarbeiten. Man kann sie direkt aus der Tube verwenden, sie trocknen schnell und lassen sich auch mit Wasser zu Lasuren verdünnen.

Obwohl sie unkompliziert zu handhaben sind, weisen diese Fertigprodukte einen Nachteil auf: Ihnen fehlt die Frische und die leuchtende Intensität, die dieses Medium berühmt gemacht haben. Ihr Vorteil liegt zweifellos darin, daß sie nicht so schnell trocknen wie echte Ei-Tempera und für Farb- und Texturexperimente mehr Zeit bleibt.

Die fertige Tempera erhalten Sie in einer begrenzten Farbauswahl. Ihre Palette können Sie jedoch durch Mischen erweitern.

Wenn Sie mit der fertigen Farbe arbeiten, werden Sie den mit ihr möglichen freien Umgang bald schätzen lernen. Licht- und Schattenverhältnisse sind schnell wiederzugeben, und Techniken wie Stupfen oder der Impastoauftrag sind fabelhaft einfach zu integrieren.

Zarter Glanz

Den charakteristischen Glanz von Ei-Tempera erreichen Sie, indem Sie zarte Lasuren übereinander auftragen. Dabei entstehen sehr vielschichtige und nuancierte Tonabstufungen. Schöpfen Sie die Lasurtechnik voll aus! Die einmal getrockneten Farbschichten werden von später aufgetragenen nicht angelöst. Deshalb lassen sich Farbwirkungen erzielen, als ob man verschiedenfarbige Cellophanbögen übereinanderlegt.

TRADITIONELLE TEMPERA

Ursprünglich wurde Ei-Tempera aus Eigelb, Farbpigmenten und destilliertem Wasser angerührt. Weil das Wasser auf dem Malgrund verdunstet, bleibt eine harte Schicht reiner, leuchtender Farbe zurück. Ein großer Vorteil von Ei-Tempera liegt darin, daß sich der Farbton nicht verändert oder nachdunkelt. Den Beweis dafür liefern mittelalterliche Temperabilder in Museen und Kunsthallen, die – nach hunderten von Jahren – immer noch taufrisch wirken.

„Küstenbauten" von Stan Smith (31 cm x 36 cm). Smith verwendete für seine Farbstudie gebrauchsfertige Tempera als Untermalung und kontrastverstärkende Basis.

Übung: Bussana Vecchia

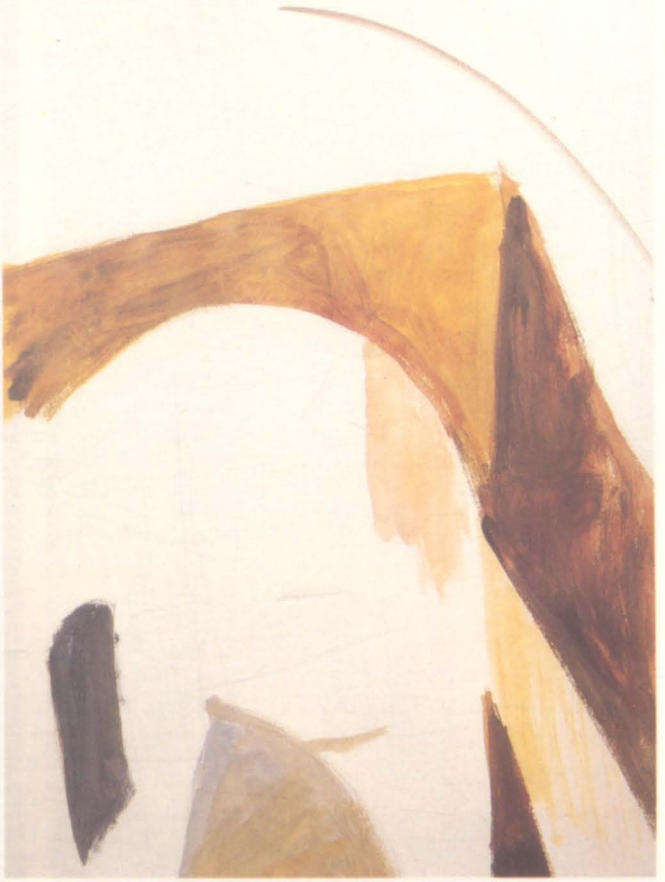
Stan Smith ist es gelungen, mit Ei-Tempera die Stimmung und das Licht der sonnendurchfluteten Gasse eines italienischen Dorfs einzufangen. Das Problem der begrenzten Farbpalette hat Smith geschickt gelöst. Er mischte die Farben, nutzte die Lasurtechnik und erarbeitete sich so raffinierte optische Farbmischungen.

1. Der Bildaufbau

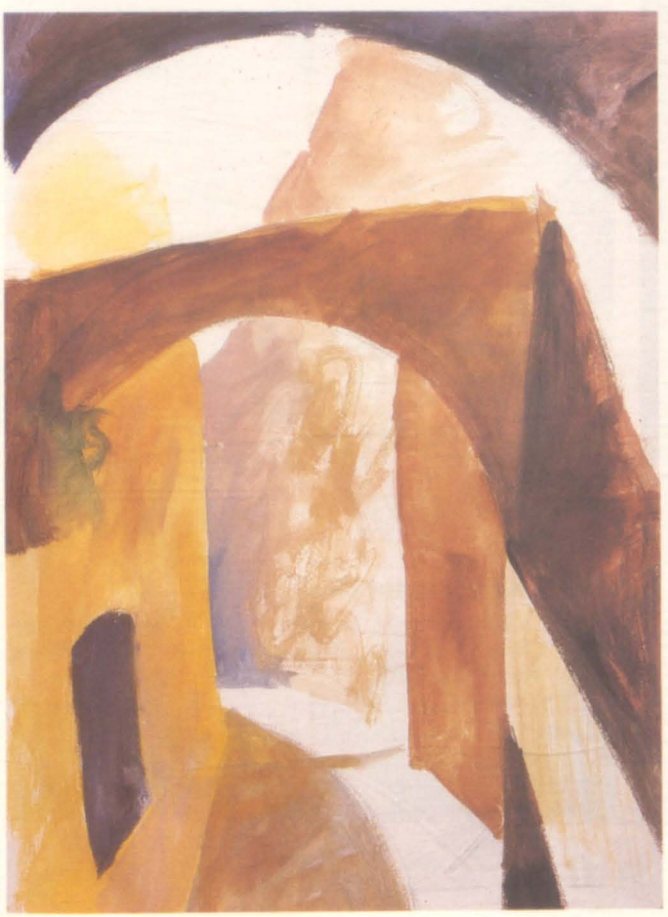
Die Umrisse der verwinkelten Bauten zeichnet Smith mit einem dunklen Buntstift, der sich farblich gut in die Komposition einpaßt und weniger glänzt als ein Bleistift. Mit Horizontalen und Diagonalen bestimmt der Künstler die Geometrie der positiven und negativen Formen. So entsteht eine genaue Darstellung und die ausgewogene Anlage der Komposition.

Mit farbigen Lasuren in den Tönen Kadmiumgelb und Siena gebrannt werden zunächst Schwerpunkte an den Mauern gesetzt.

1



2



2. Die Untermalung

Ei-Tempera-Lasuren trocknen schnell; daher kann der Künstler sehr zügig vorgehen. Die Farben der kleinen Gasse wiesen nur eine sehr geringe Abweichung in den Tönen auf. Deshalb konzentriert sich Stan Smith ganz auf das Farbenspiel der warmen und kühlen Töne.

Die Mauer auf der linken Seite hält der Künstler in Kadmiumgelb. Am Ansatz des Torbogens fügt Smith der Farbe eine Spur Chromoxidgrün feurig hinzu. Den zunächst undifferenzierten Farbfleck arbeitet der Künstler später als Pflanze aus. Den Torbogen selbst malt er in Siena gebrannt.

Im Hintergrund, wo die Gasse um die Ecke führt, dient eine kühle Mischung aus Weiß, Ultramarin und Siena gebrannt dazu, die Entfernung zwischen dem sonnigen Vordergrund und der im Schatten liegenden Biegung deutlich zu machen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein aufgezogenes Blatt Aquarellpapier, 61 cm x 46 cm
- einen dunklen Buntstift
- zwei Rundpinsel (Nr. 4 und 14), einen Pinsel mit kurzen Borsten
- Palettmesser
- Ei-Tempera in den Farbtönen: Chromoxidgrün feurig, Weiß, Siena gebrannt, Ultramarin, Kadmiumgelb.

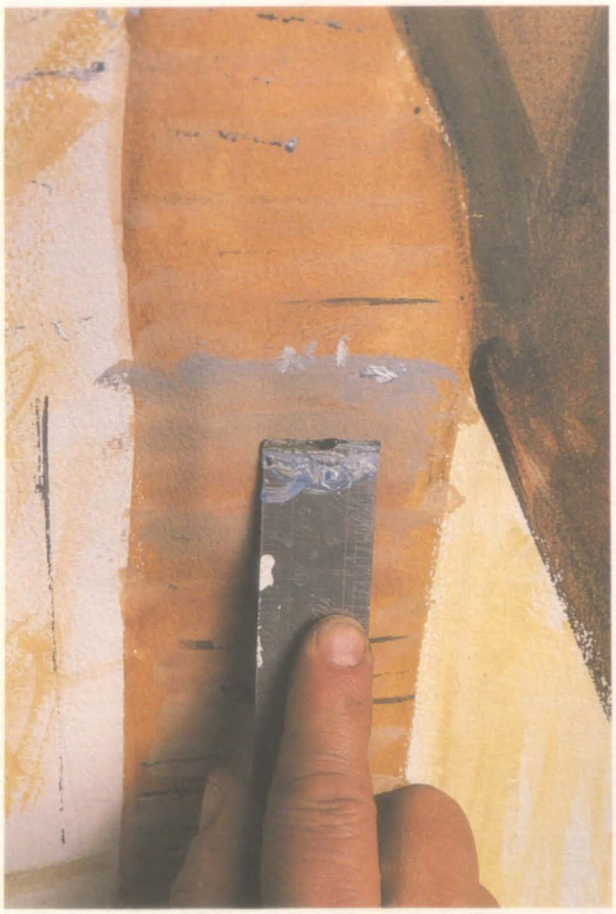
3. Impastoeffekte

Ei-Temperafarben eignen sich nicht nur zum Lasieren. Ebensogut können Sie die Farbe mit einem Palettmesser oder mit einem ähnlichen Hilfsmittel – zum Beispiel mit einem Lineal, einem Küchenmesser oder mit einem Spachtel – pastos auftragen.

Mischen Sie mehrere kräftige, kühle Töne aus Weiß, Blau und Schwarz, und tupfen Sie die Farbe mit der Kante Ihres Palettmessers auf die Mauern im Bildvordergrund. Durch die unregelmäßigen Farbstriche bekommen sie ein verwittertes, ehrwürdiges Aussehen.

3

4



4. Weitere Texturgebung

Stan Smith fügt nun mit sehr weit verdünnten und leicht glänzenden Farbaufträgen weichere Textureffekte in die Farbflächen ein.

Den Vordergrundpartien verleiht der Künstler Textur, indem er mit dem Palettmesser größere, grobe Farbflekken aufbringt. Um die Bildtiefe zu betonen, belebt er die Partien im Hintergrund durch kleinere, recht verschwommene Farbflecken.

5. Stupfen und Schummern

Sporadisch über die Mauerpartien gestupfte und geschummerte Farbe lockert den Grundton noch weiter auf. Sie erzielen wirkungsvolle, gebrochene Toneffekte, indem Sie Farbe wie einen Schleier über die Farbflächen legen. Diese Methode kann sowohl zu rein dekorativen Ergebnissen führen, als auch den Charakter der Mauern wiedergeben.

Mit einem Rundpinsel wird die Farbe flüchtig aufgetupft und dann mit der Fingerkuppe verrieben. Eine weitere Möglichkeit der Belebung von Farbflächen besteht darin, verschiedene Grautöne unkontrolliert vom Pinsel aufs Bild zu tropfen und dann verlaufen zu lassen.

5

6

6. Farbspritzer

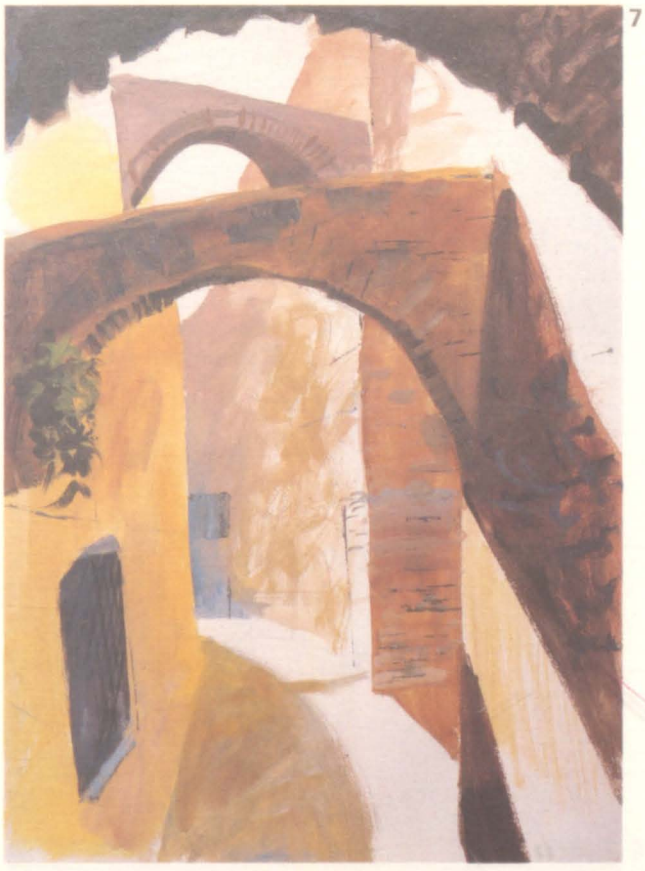
Smith dämpft den Farbton der Hauswände mit Sprenkeln dunkelgrauer Farbe ab. Mit Hilfe eines Palettmessers streifte er die Farbe vom Pinsel ab.

Trotz der Vielfalt angewandter Techniken wirkt das Bild nicht unruhig. Vielmehr entsteht eine Siestastimmung, die von der kleinen Gasse ausgeht und von den alten, verwitterten Mauern noch unterstützt wird.

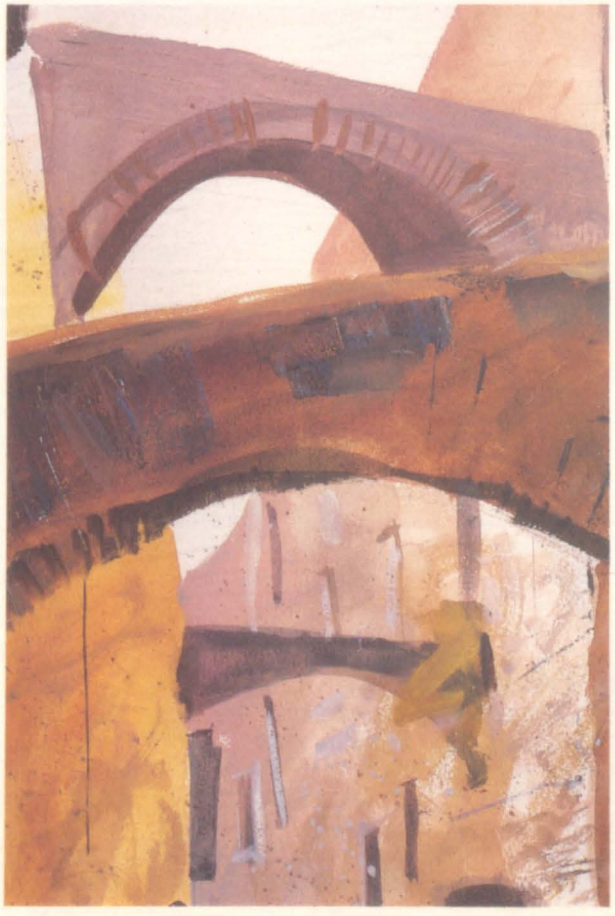
7. Bilanz ziehen

Die Kletterpflanze am Torbogen läßt sich am besten mit einem feinen Rundpinsel in Chromoxidgrün feurig ausarbeiten. Deuten Sie mit ihm auch am oberen Bildrand die rauhe Steinkante des vordersten Bogens an, und ziehen Sie die Umrisse der Fenster, der Bögen und der Mauerecken nach.

Aus einiger Entfernung läßt sich am leichtesten beurteilen, ob alle Farbtöne harmonieren und ob die räumliche Tiefe ausdrucksstark zur Geltung kommt. Wenn Sie das Gefühl haben, Sie gehen in das Bild hinein – durch die Gasse hindurch – und die engen Mauern links und rechts zu spüren beginnen, dann ist ein wesentliches Ziel der Übung erreicht.



7



8

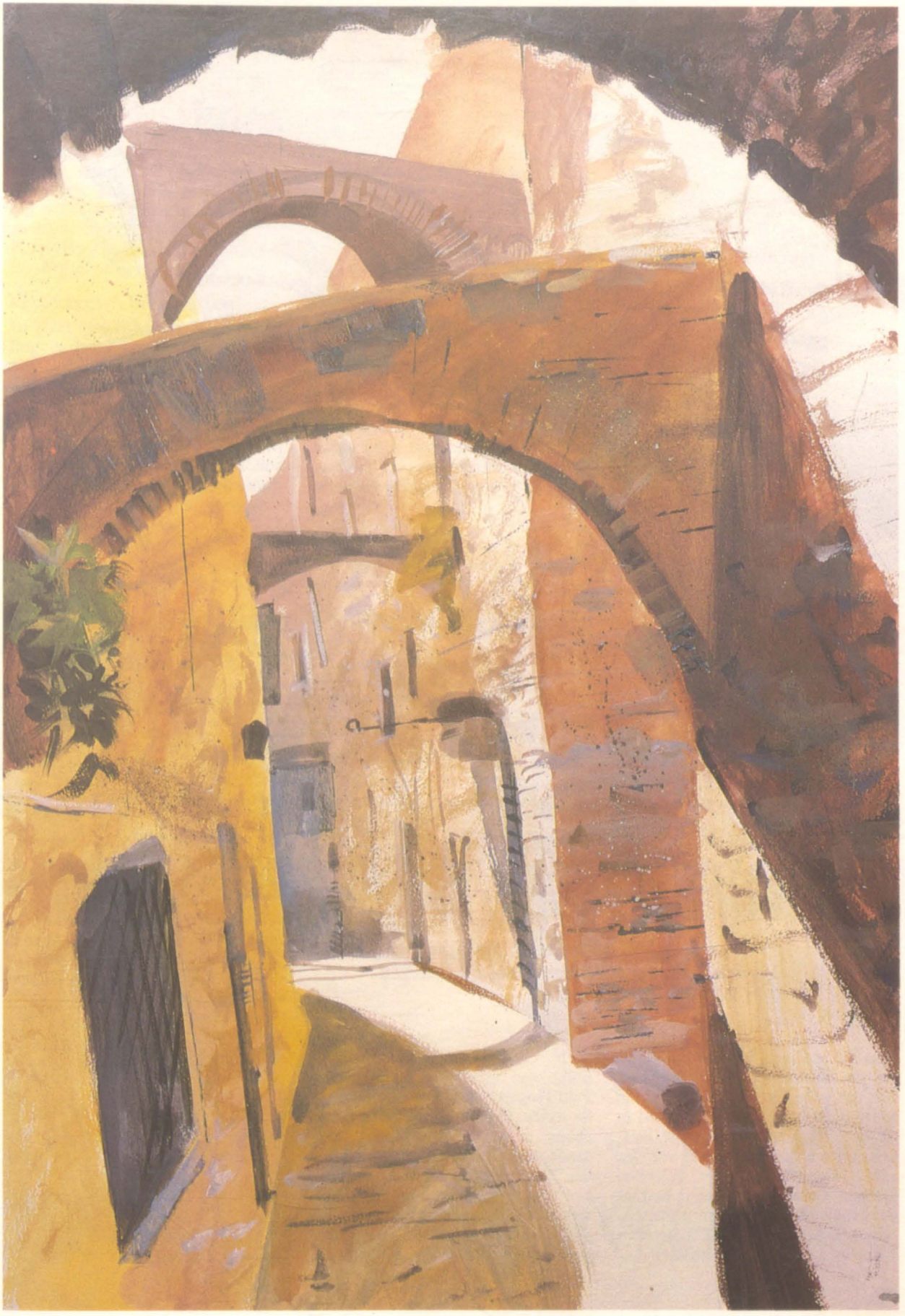
8. Letzte Details

Damit die Häuser, wie zu einer Schlucht, noch enger zusammenrücken, können Sie noch mehr Farbe auf die Partien der Wände stupfen. Der Künstler fügt einen vierten Bogen in Dunkelgrau ein und malt einige Fenster und Türen, die zum Hintergrund hin immer kleiner werden und somit die Trichterwirkung der Perspektive verstärken.

9. Das fertige Bild

Die Stärken des fertigen Bildes liegen in der sehr schlichten, flüchtigen Malweise. Geschickt vermittelt der Künstler den Eindruck von einer stillen, sonnendurchfluteten Gasse in der Mittagszeit.

9



Wertvolles Weiß

Leere Flächen können, planvoll gesetzt, für Spannung in einer Bildkomposition sorgen. Schon beim Skizzieren können Sie ihre Wirkung abschätzen.

„Le Mans, 1961" von Paul Hogarth, Pastell und Graphitstift. Die ungewöhnliche Komposition vermittelt durch den Gegensatz von Energie und Geschwindigkeit im oberen Bereich zur Ruhe und Leere im unteren Bildteil die Spannung des Moments.

Was Sie in einem Bild auslassen, ist für die Bildaussage ebenso wichtig wie das, was Sie einbeziehen. Man sollte nichts zeichnen, nur „weil es da ist". Nehmen Sie sich die Freiheit, alles fortzulassen, was von der gewünschten Bildaussage ablenken könnte. Gerade in Skizzen besteht die Möglichkeit, mit dem gestalterischen Mittel der freien Fläche nach Herzenslust zu experimentieren.

In seiner vorbereitenden Zeichnung von einer Rennstrecke läßt Paul Hogarth mit Absicht eine riesige weiße Fläche unbearbeitet. Ihm gelingt es so, die Wirkung der ausgreifenden Linien im linken Bildteil der Zeichnung gekonnt zu verstärken und das Interesse des Betrachters zum Bildschwerpunkt zu führen: eine ungewöhnliche aber gerade darum packende Bildidee.

Bei der Komposition einer Zeichnung sollten Sie Leere nicht mit Langeweile verwechseln: Ein guter Bildaufbau kann auf der Abwechslung ausgeführter und leerer Bereiche basieren. Wie in der Musik Rhythmus aus unterschiedlich langen Noten und Pausen komponiert werden kann und Spannung etwa durch die unterschiedlichen Tempi der Sätze einer Symphonie entsteht, so kann auch in der bildnerischen Kunst der Gegensatz ein formgebendes Mittel sein.

Gegengewicht schaffen

In Paul Hogarths Straßenszene gelingt es dem Künstler, durch den gezielten Einsatz einer weißen Fläche im Vordergrund ein ausreichend starkes Gegengewicht zum detailliert ausgeführten Hintergrund zu schaffen. Die geschäftige Menschenmasse, die von der riesigen Reklamewand ausgehende Informationsflut „erschlagen" den Betrachter nur deswegen nicht, weil das Weiß des Vordergrunds einen ruhigen Gegenpol bietet.

Die vier Personen im Vordergrund bilden die kompositorische Integration der freien Fläche. Ohne sie hätte die Zeichnung nach vorne keinen Abschluß – der freie Raum erschiene weitgehend unmotiviert. So aber entsteht durch die sparsame Wiederholung eines Motivs des Hintergrunds im vorderen Bildbereich eine klare räumliche Ordnung, dem Betrachter wird die Möglichkeit gegeben, die weiße Fläche als Tiefe zu erfahren und sich immer wieder auf sie zu beziehen.

Eine vergleichbare Wirkung hätte der Künstler erzielen können, wenn er eine Stelltafel mit Reklame in den Vordergrund gesetzt hätte – allerdings wäre dann die Einschätzbarkeit der Größenverhältnisse um vieles vager geblieben.

„Nathan's, Coney Island, New York, 1963" von Paul Hogarth, Graphitstift auf rauhem Papier. Die weiße Fläche im Vordergrund schafft einen willkommenen „Freiraum", ohne den die Zeichnung unruhig und bedrückend erschiene.

Aus Brenda Behan: New York. M. frdl. Gen. Hutchinson Publishing Group, London.

Lebendige Tiefen

Unsere Augen können den Farbton einer dunklen Partie nicht so leicht erkennen wie den einer hellen Partie. Man sollte daher den Bildtiefen Aufmerksamkeit schenken.

Um die dunkelsten Bildbereich auszuführen, sollte man nie einfach irgendeine trübe Mischung verwenden, die sich gerade zufällig auf der Palette findet. Die Quittung dafür erhielte man prompt: Was eigentlich ein dunkel leuchtender Schatten hätte werden sollen, entpuppt sich als ärgerlicher Schmutzfleck.

Tiefen ernstgenommen

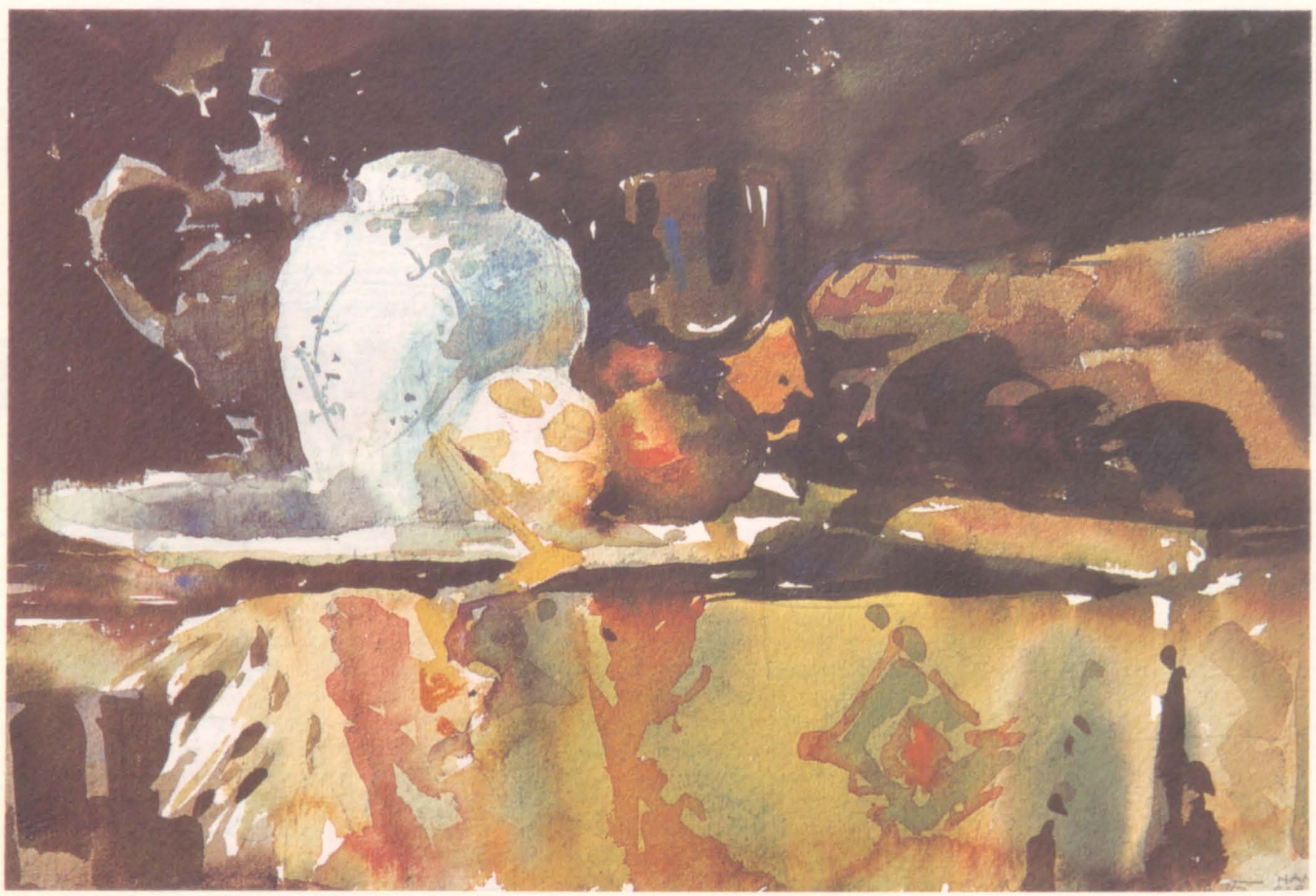
Allzuoft werden dunkle Partien stiefmütterlich behandelt. Aber es zahlt sich einfach nicht aus, Schatten zum Schluß noch rasch als tintenblaue Kleckse in ein Bild einzufügen. Denn das genau ist ein ziemlich sicheres Mittel, ein frisch wirkendes Aquarell vollständig zu ruinieren. Solche Bildtiefen wirken eher wie „Löcher", anstatt integraler Bestandteil der Farbgestaltung zu sein. Das muß jedoch nicht so sein. Man kann leicht zu einer Vielzahl lebendiger dunkler Töne kommen – die außerdem überraschend farbig wirken – indem man Farben wie Blau und Braun, Rot und Grün, Orange und Blau mischt.

Phthaloblau und Phthalogrün sind die beiden dunkelsten Pigmente, die man auf einer Palette mit einer mittleren Auswahl an Farben findet. Krapplack dunkel, Siena gebrannt und Ultramarin sind etwas heller, und Kadmiumrot, Chromoxidgrün feurig sowie Karminrot gehören durchweg zu den mittleren Farbtönen. All diese Pigmente können miteinander gemischt werden. Sie erhalten eine breite Palette mittlerer und dunkler Farbtöne.

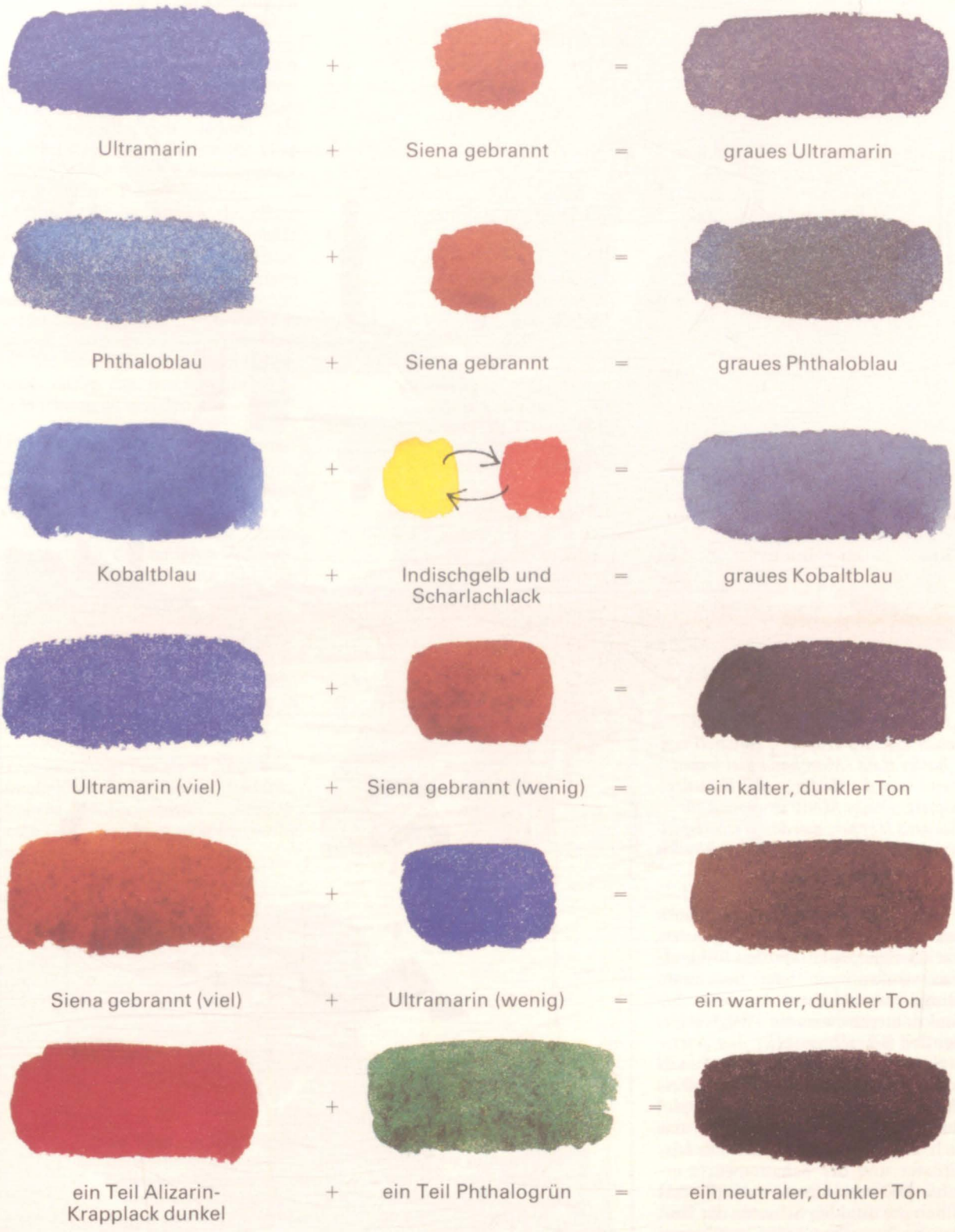
Tip

DUNKLE TÖNE ANALYSIEREN

Dem ungeschulten Auge erscheinen alle dunklen Farben flach und neutral. Aber dunkle Töne in der Natur sind fast genauso unterschiedlich im Farbton wie helle oder mittlere Töne. Ein kleiner Trick macht es einfacher, die Farbidentität und die Intensität einer dunklen Partie einzuschätzen.
Wenn Sie Schwierigkeiten haben, den Farbton einer dunklen Fläche zu identifizieren, halten Sie ein kleines Stück schwarzes Papier daneben. Die Farbigkeit tritt nun deutlich hervor.



In David Millards Stilleben sind die dunklen Töne naß-in-naß in Saftgrün und Siena gebrannt gemalt. Durch das subtile Ineinanderfließen der Farben entsteht eine besonders anziehende Leuchtkraft.



Warme, kalte und neutrale dunkle Töne sowie mittlere Farbtöne können leicht aus wenigen Farben angemischt werden.

„Am Leuchtturm ‚Two Lights', 1927" (nach Edward Hopper), Aquarell von Charles Reid. Man kann viel lernen, wenn man die Bilder großer Künstler kopiert. Dieses Motiv ist typisch für Edward Hopper, den das Wechselspiel von Licht und Schatten auf Gebäuden besonders faszinierte.

Schatten und dunkle Partien sollten Sie auch deswegen nicht vernachlässigen, weil sie den Bildaufbau strukturieren oder bestimmte Dinge hervorheben können. Sie funktionieren wie ein Wegweiser, der den Betrachter führt.

So wird in Charles Reids Landschaft unsere Aufmerksamkeit durch das raffinierte Wechselspiel dunkler Töne wachgehalten, das sich aus den Formen der Dächer, Fenster und der Schattenwürfe ergibt. Darüber hinaus entsteht erst durch die dunklen Schatten der Eindruck von hellem Licht im übrigen Bild. Ohne die farbigen, dunklen Bereiche würde von der Vitalität dieses Bildes nicht viel übrigbleiben.

RHYTHMEN AUS DEM DUNKEL

Wenn man nur die dunklen Partien betrachtet, zeigt sich, wie wichtig sie für die Abfolge und den Zusammenhalt einer Komposition sind. Fast alle dunklen Bildteile sind miteinander verbunden. Damit legt der Künstler eine wohltuende, rhythmische Bewegung an, mit der er den Blick durchs Bild führt. Beim Gebäude auf der rechten Seite herrschen warme Töne vor, der Leuchtturm besteht hauptsächlich aus kalten Farben. So kommt Leben ins Bild.

Farbiges Dunkel

Um dunkle Bereiche zur Geltung zu bringen, ist es wichtig, die Grundlagen des Farbenmischens zu beherrschen. Das Portrait eines lesenden Mannes wurde von einem begabten Studenten gemalt; die dunklen Partien erweisen sich jedoch als Schwachstellen des Bildes: Zu viele Farbschichten wurden übereinander gelegt und ins Papier gerieben.

Charles Reids Studie desselben Motivs macht deutlich, daß dunkle Farbtöne auch leuchten können. Der Künstler kopierte nicht einfach die Farbe der Jacke, sondern malte sie mit vielen Warm-kalt-Kontrasten in Ultramarin und Kadmiumrot. Er übertrieb also die Farbgebung, um so eine frische, vibrierende Wirkung zu erzielen.

Gut gemischt

Für das Mischen dunkler Töne gibt es einige Regeln, die schnell zum Erfolg führen.

□ Wenn man eine dicke Farbschicht nach der anderen aufträgt, geht jegliche Transparenz und Frische verloren. Je weniger Farbe Sie miteinander mischen, um zu dem von Ihnen gewünschten Ton zu gelangen, desto klarer wird das Resultat ausfallen. Es ist daher ratsam, niemals mehr als drei Pigmente in einer Mischung zu verwenden.

Zwar gibt dieses von einem Studenten gemalte Bild die Farben der dunklen Bereiche realistisch wieder – dennoch ist der Gesamteindruck recht langweilig und eintönig.

□ Unentschlossener Pinseleinsatz, wiederholtes Übermalen, eine zögernde Vorgehensweise – all das kann schlimme Folgen haben. Sie lassen sich jedoch vermeiden, wenn man sich von vornherein im klaren ist, welche Farbmischung man einsetzen will. Testen Sie die Farbintensität Ihrer Mischungen zunächst auf Schmierpapier. Sobald der Farbton stimmt, können Sie ohne Unsicherheit und Furcht zügig und entschlossen ans Werk gehen.

Dasselbe Motiv, jedoch von Charles Reid skizziert. Der Künstler mischte intensivere Farben naß-in-naß auf dem Papier, um kräftige, tiefe dunkle Töne zu erzielen, und betonte die Hell-dunkel-Kontraste.

Dramatisches Licht

Zu manchen Tageszeiten erscheinen selbst ganz einfache Gebäude in einem besonderen Licht. Am frühen Abend lassen sich dramatische Schattenbildungen am besten beobachten, die Ihnen ein reiches Übungsfeld für den Einsatz dunkler Töne bieten.

A

A. Wenn nach einem Regenschauer die Sonne durch die Wolken bricht, verwandeln sich die Häuserdächer oft in ein glitzerndes Lichtermeer. Dunkle Schatten von Schornsteinen sorgen in solch einem Motiv für prächtige Kontraste.

B. Erst die Schatten, die die Feuerleiter an der Wand wirft, rufen in dieser Hinterhofszene eine fast skurrile Stimmung hervor und bauen die Spannung in der Komposition auf.

B

C

C. Gegen Abend werden Wände und andere Oberflächen von der schräg stehenden Sonne angestrahlt. Selbst kleine Erhebungen erscheinen dadurch reliefartig hervorgehoben. Durch die starken Kontraste zwischen Licht und Schatten wird es viel leichter, dreidimensionale Formen wirkungsvoll darzustellen.

Paul Osborne

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Suchen Sie sachkundige Informationen zu den vielfältigsten Mal- und Zeichentechniken? Da sind Sie bei uns richtig. Die Ravensburger® Bibliothek des Freizeitmalers ist eine Buchreihe, die aus zaghaften Anfängern wahre Meister macht.

Wendon Blake
Grundkurs Zeichnen
Eine Skizze konstruieren, seinen Blick für das Wesentliche schärfen, Proportionen erfassen.
ISBN 3-473-48213-7
DM 22,—

Tonie Meilhamer
Grundkurs Farbiges Zeichnen mit Stiften und Kreiden
Einführung in das Zeichnen mit Farbstiften, Pastellkreiden, Faserstiften, Kugelschreibern.
80 Seiten
ISBN 3-473-48233-1
DM 22,—

Tonie Meilhamer
Grundkurs Tiere zeichnen
Ein Anfängerbuch für ein schwieriges Thema: Schritt für Schritt lernt man, ruhende und sich bewegende Tiere gestalten.
80 Seiten
ISBN 3-473-48236-6
DM 22,—

Ravensburger®

Von Ravensburger® gibt es: Spiele, Kinder- und Jugendbücher, Puzzles, Hobby- und Malprogramme, Sachbücher und Videoprogramme

Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 34

FILZSTIFTE mit weicher Spitze stellen eine echte Bereicherung für den Zeichner dar. Sie lassen sich wie ein Pinsel führen und bieten selbst dem Kalligraphen reizvolle Verwendungsmöglichkeiten. Sally Michel wählte weidende Schafe als Motiv für ihre Übung, in der sie die Vorzüge von Pinselmarkern unter Beweis stellt. Durch Verwaschungen verleiht sie ihrer Zeichnung eine weitere interessante Note.

Edouard Vuillard, den wir in **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** vorstellen, war ein Maler, der sich gern viel Zeit für seine Bilder nahm. Das etwas aufwendige Arbeiten mit Temperafarben schätzte er besonders.

Gleich, ob Sie einen Rapidographen oder eine feine Zeichenfeder benutzen. Feine Linienarbeiten in **TUSCHE** eignen sich hervorragend für eine präzise Wiedergabe anspruchsvoller Motive mit technischem Charakter.

In **SEHEN UND VERSTEHEN** lernen Sie die vielfältigen Möglichkeiten kennen, durch die geschickte Wahl des Bildausschnitts einem Gemälde zu mehr Ausdruck zu verhelfen.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 34

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 34

SEHEN UND VERSTEHEN	
Teilansichten	925
Abstraktionen	926
Lenkende Kräfte	928
ÖLMALEREI	
Übung: Bach im Herbst	931
FILZSTIFTE	
Der Weichzeichner	934
Übung: Weidende Schafe	935
AQUARELL	
Brandung	939
Übung: Gischt	940
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Abstrakte Elemente	944
TUSCHE	
Vom Feinsten	948
Übung: Stadtansicht	950
MATERIALKUNDE	
Ei-Tempera	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

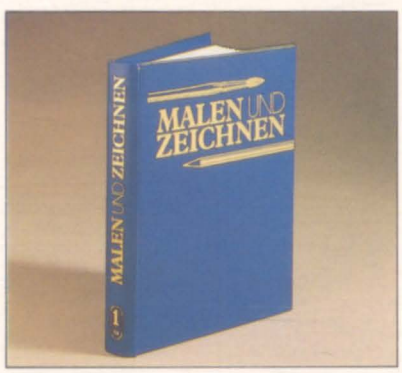
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Bild-/Textmaterial auf den Seiten:
Titel: Sondra Freckelton; 925 David Millard; 926–27 Robert Kaupelis; 928 David Friend; 929 Sondra Freckelton; 930 David Friend; 931–933 Wendon Blake, George Cherepov; 934–937 Sally Michel; 938–939 John Robinson; 940–43 Wendon Blake, Claude Croney; 944–47 Bernhard Dunstan; 948–52 Harry Borgman.

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Teilansichten

Die Wahl eines wirkungsvollen Bildausschnitts kann der kreative Hauptbestandteil der kompositorischen Arbeit sein und Ihren Bildern Aussagekraft verleihen.

Wenn man sich Gedanken zur Komposition eines Gemäldes oder einer Zeichnung macht, neigt man dazu, sich unwillkürlich auf die Bildbestandteile zu konzentrieren, die im Mittelpunkt der Komposition stehen sollen. Genauso wichtig für die Wirkung des fertigen Bildes sind aber die Bildränder, die den Bildausschnitt bestimmen: Wenn es gelingt, sie so festzulegen, daß sie zu einem bestimmenden Element der Gesamtkomposition werden, kann das die Aussage des Bildes erheblich intensivieren.

Geschickt gewählte Bildausschnitte können dem Künstler auch dabei helfen, über die Darstellung eher alltäglicher Motive bestimmte Stimmungen und Gefühlslagen zu vermitteln. Selbst nachträglich kann man dieses kreative Gestaltungsmittel noch einsetzen: Wenn man zu Beginn einer Arbeit die Bildbegrenzungen provisorisch festgelegt hat, kann der endgültige Ausschnitt mit einem zurechtgeschnittenen Passepartout eingegrenzt werden.

Kompositionsideen

Zwei Aquarelle von David Millard – beide nach dem gleichen Motiv – zeigen deutlich, wie der richtige Ausschnitt einer Komposition Kraft und Geschlossenheit verleiht. Das obere Bild wirkt merkwürdig unentschlossen und mangelhaft durchgearbeitet. Man erkennt durchaus, daß das Motiv ein gewisses Potential hat, das aber im Bild nicht genutzt wird; außerdem wirkt die Festlegung der Bildränder ziemlich beliebig. Hinzu kommt, daß die Scheune und die Landschaft zu gleichgewichtig behandelt wurden.

Die zweite Darstellung, die viel kraftvoller und unmittelbarer wirkt, entstand durch einen puren Zufall: Nachdem er das erste Aquarell fertiggestellt hatte, wollte David Millard in einer Scheune Schutz vor einem plötzlichen Regenschauer suchen. Als er auf das Gebäude zulief, erkannte er, daß ein anderer Bildausschnitt seiner Darstellung viel mehr Aussagekraft verleihen würde.

In der aus dieser Beobachtung entstandenen Skizze schafft der Ausschnitt eine wirkungsvolle, interessante Komposition; so kontrastiert jetzt zum Beispiel die Diagonale des Berghanges wirkungsvoll mit den rechtwinkligen Linien des Gebäudes.

Tip

AUSSCHNITTE FESTLEGEN

Schneiden Sie zwei L-förmige Stücke Karton aus, und halten Sie sie so vor das Motiv, daß sie einen Rahmen bilden. Indem Sie die beiden Kartonstücke gegeneinander verschieben, können Sie das Format und den Ausschnitt nach Wunsch bestimmen. Testen Sie die Wirkung verschiedener Bildausschnitte zunächst an unbewegten Motiven wie Landschaften und Stilleben.

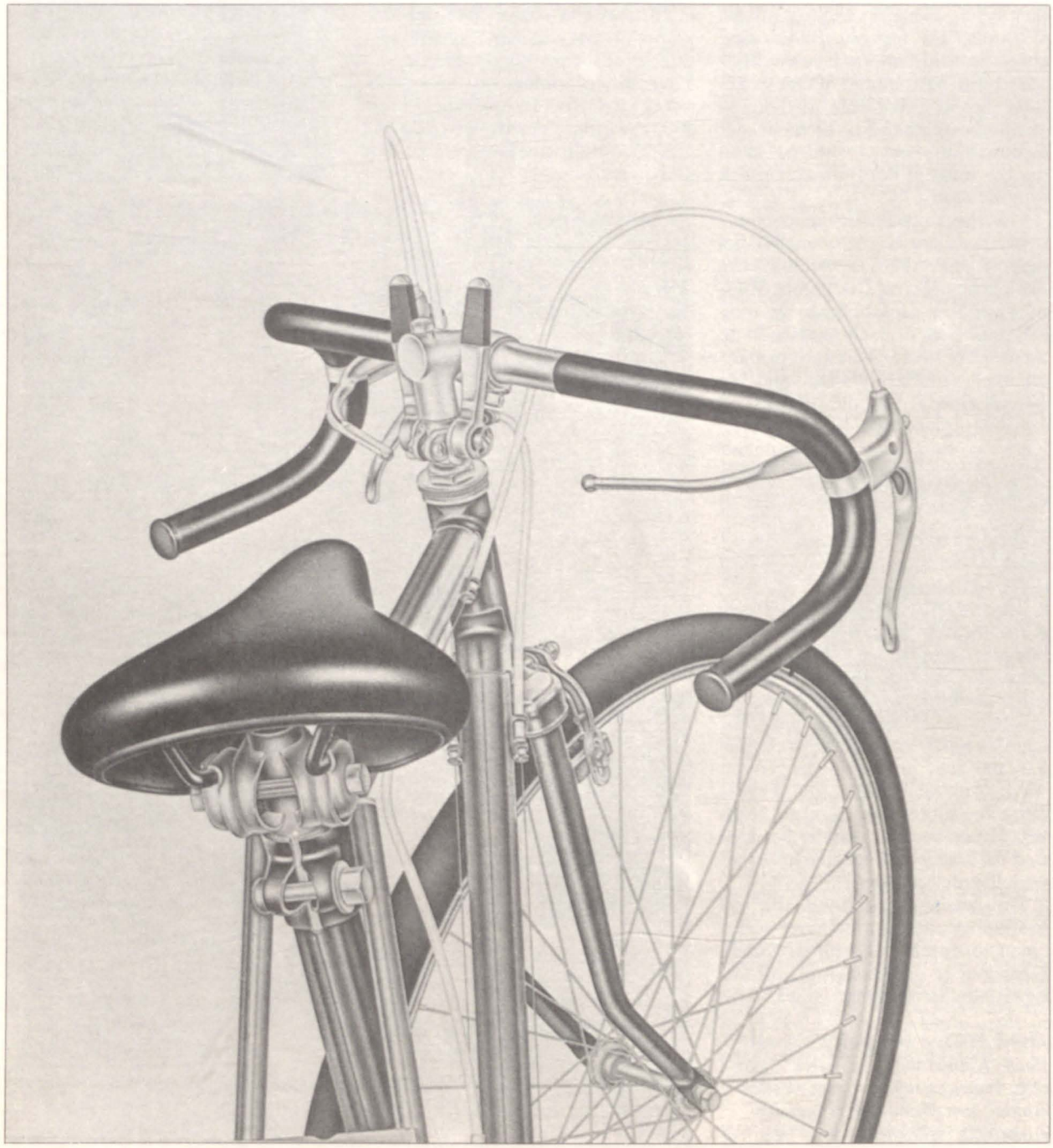
David Millard verbessert die etwas flache Komposition des oberen Aquarells, indem er sich in einem zweiten Anlauf dem Motiv nähert und den Ausschnitt verkleinert.

Abstraktionen

Eine weitere Anwendung von Bildausschnitten ist besonders für diejenigen Künstler interessant, die sich mit den Möglichkeiten abstrakter Darstellungen befassen wollen. Ein Weg, sich solche Darstellungen zu erarbeiten, besteht darin, einen alltäglichen Gegenstand als Motiv zu wählen, eine Plakatwand oder irgendeine Maschine zum Beispiel, und bei seiner Darstellung den Bildausschnitt so stark einzuschränken, daß der Gegenstand als solcher nicht mehr zu erkennen ist. Das Auge nimmt dann nur noch eine Ansammlung abstrakter Flächen und Linien wahr; es kann das ursprüngliche Motiv aus dem Ausschnitt nicht mehr rekonstruieren.

Überhaupt kann man durch die Konzentration auf kleine Ausschnitte eines Gesamtbildes oft überraschend neue Aspekte erkennen. So erkennt man auf Alan Dworkowitz' Zeichnung „Fahrrad II" natürlich, daß es sich bei dem ausgewählten Motiv um ein Rennrad handelt. Der eingeschränkte Ausschnitt lenkt jedoch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf Einzelheiten, die er sonst vielleicht so nicht wahrgenom-

„Fahrrad II" von Alan Dworkowitz. Durch die Wahl dieses ungewöhnlichen Bildausschnittes lenkt Dworkowitz die Aufmerksamkeit auf Details seines Motivs und deren Aussehen.



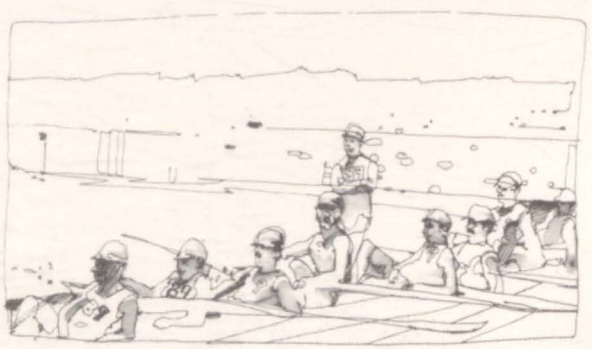
M. frdl. Gen. Louis K. Meisel Gallery, New York

men hätte: beispielsweise auf die sanft geschwungene Form der Bremshebel, die schroffen Vertikalen des Rahmens und den weich gerundeten Sattel. In diesem Fall führt die Wahl des Bildausschnittes also zu einer stärkeren Konzentration auf die Details eines Motives und deren Form.

Beschränkung aufs Motiv

Ein unmittelbarer Weg zur Betonung eines zentralen Bildmotivs besteht darin, den Bildausschnitt so zu wählen, daß nur das Motiv selbst dargestellt wird. Das klingt simpel und einleuchtend; jeder Künstler weiß aber, wie sehr man beim Malen dazu neigt, das Motiv mit einem Hintergrund zu „garnieren".

Wie wirkungsvoll hingegen die disziplinierte Beschränkung auf das Wesentliche sein kann, zeigt die Handstudie von John Wells. Sie ist beinahe schon ein Porträt der dargestellten Person.
Durch die Beschränkung auf die Hände gelingt es ihm, Wesentliches über die Person zu vermitteln, ohne daß er dabei auf eine konventionelle Pose zurückgreifen muß.



„Erstsemester-Mannschaft, Yale, 1885" von Charles Reid. Öl auf Leinwand, 64 cm x 61 cm mit einer Vorskizze nach einer Photographie. Bei der Auswahl dessen, was man von einer Skizze oder einem Photo in ein Bild aufnimmt, sollte man sich nicht sklavisch an das Motiv halten. Charles Reid hat einen unerwarteten Ausschnitt gewählt: Es wird dermaßen wenig Information über die Szene vermittelt, daß man als Betrachter versucht, die Darstellung durch die eigenen Vorstellungsbilder zu ergänzen.

Da die Form unseres natürlichen Gesichtsfeldes einem horizontalen liegenden Rechteck entspricht, neigt man leicht dazu, seine Bilder in der gleichen Weise anzulegen. John Wells Hände beweisen, daß für manche Motive das – vertikale – Portrait-Format günstiger ist.

Lenkende Kräfte

Die Wahl des Bildausschnitts ist auch dann von besonderer Bedeutung, wenn man mit seiner Komposition den Betrachter ins Bild „hineinziehen" will, ihm das Gefühl geben will, Teil der Szenerie zu sein. Grundsätzlich gilt: Je intimer ein Bild durch den gewählten Ausschnitt wirkt, je näher wir an die Bildgegenstände herangeführt werden, desto mehr haben wir auch den Eindruck, „einbezogen" zu werden.

Sondra Freckeltons Aquarell „Die Staffelei" ist ein gutes Beispiel dafür: Wer das Bild betrachtet, wird fast zwangsläufig das Gefühl bekommen, unmittelbar neben der abgebildeten Staffelei zu stehen. Die Künstlerin erzielt diesen Effekt, indem sie die Beine der Staffelei wie auf einem mißlungenen Photo abschneidet. Damit erreicht sie zweierlei: Sie vermeidet die unvermeidbare psychologische Distanz, die sich bei jedem Betrachter aufbaut, der ein freigestelltes Motiv betrachtet; und sie gibt ihrem Bild eine intime, familiäre Atmosphäre, die ihn sanft in die Komposition hineinführt.

Groß und klein

Auch die Art, wie der Betrachter in einem Bild die Größenverhältnisse empfindet, läßt sich durch die richtige Ausschnittwahl nachdrücklich beeinflussen. Ein großer Gegenstand wirkt noch größer, wenn er im Ausschnitt dargestellt wird; ein kleines Motiv erscheint noch winziger – und verlorener – wenn es in „viel Raum" hineingestellt wird.

Oft kommt es vor, daß ein Künstler nach Jahren ein fertiges Bild noch einmal hervorholt, einen neuen Bildausschnitt für das Motiv festlegt und das Bild dann noch einmal malt. John Winslow Homers Bild „Der Sturm" ist ein gutes Beispiel: Die zweite Fassung mit dem engeren Ausschnitt wurde zehn Jahre nach der ersten gemalt. Erst zu diesem Zeitpunkt gelang es Homer durch die Wahl seiner Bildgrenzen, aus einem wenig spektakulären Bild ein Meisterwerk zu machen.

„Die Staffelei" von Sondra Freckelton, Aquarell, 80 cm x 70 cm. Durch die Wahl des Ausschnitts stellt die Künstlerin den Betrachter unmittelbar vor das Motiv. Ein weiter gefaßter Ausschnitt hätte mehr von der Staffelei gezeigt und damit größere Distanz suggeriert.

„Pyramiden" von Hubert Robert. Öl auf Leinwand, 72 cm x 60 cm. Hier wird durch den Ausschnitt besonders eindrucksvoll die gewaltige Größe der Pyramide und die Verlorenheit der winzigen Gestalten zu ihren Füßen vermittelt.

Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts

Photo: Sammlung Winslow Homer, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Massachusetts

Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts

„Das Nachlassen des Sturms" von Winslow Homer, Photographie der Erstfassung (oben) und „Der Sturm" von Winslow Homer, Öl auf Leinwand, 76 cm x 122 cm (unten). Zehn Jahre, nachdem er sein Gemälde „Das Nachlassen . . ." fertiggestellt hatte, von dem heute noch ein Photo existiert, übermalte Homer es wieder. Durch die Verkleinerung des Bildausschnitts und dadurch, daß er das Boot durch ein Felsenriff ersetzte, erzeugte der Künstler einen völlig anderen, spannungsreicheren und kraftvolleren Ausdruck.

Bach im Herbst

Um viele eindrückliche Erfahrungen mit Reflexionen auf dem Wasser zu sammeln, ist ein herbstlicher Bach ein ideales Motiv.

Die funkelnde Farbenpracht des Herbstes, an sich schon eine Herausforderung an den Maler, gewinnt noch an Reiz, wenn sie von einer Wasserfläche gespiegelt wird. An einem sonnigen Herbsttag scheint fast die gesamte Oberfläche eines Waldbachs rötlich golden zu glänzen. Lediglich dort, wo der Blick steiler auf die Wasseroberfläche fällt oder sich der Wasserspiegel kräuselt, haben die Töne des Himmels für die Reflexionen größere Bedeutung, und die Blautöne überwiegen.

1

1. Kompositionslinien

George Cherepov benutzt einen runden Borstenpinsel, um die Grundformen der Komposition mit einer stark verdünnten Mischung aus Umbra gebrannt und Weiß zu skizzieren. Er legt dabei weitaus größeres Gewicht auf die genaue Erfassung der Uferlinien als auf eine detaillierte Ausformung des Laubwerks: Wichtig zu wissen ist, wo sich etwas spiegelt. Was sich jedoch spiegelt, läßt sich bei der farblichen Gestaltung des Bildes erarbeiten.

2

2. Erste Farbtöne

Eine gute Basis für die goldenen Töne des Laubs sind Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb hell. In der Mischung der beiden Farben lassen sich der Farbton und die Intensität durch ihre Anteile variieren. Zuerst legt Cherepov mit Gelb und ein wenig Rot den Farbton des Baumes in der Mitte und seine Spiegelung an. Für den kleinen Baum daneben mischt er mehr Rot hinzu.

Diese warmen Laubfarben lassen sich mit einem kühlen Grün gut kontrastieren. Cherepov setzt darum einen zunächst noch unstrukturierten Bereich aus Kadmiumgelb hell und etwas Ultramarin sowie Chromoxidgrün feurig neben die goldgelben Flächen.

3

3. Weitere warme Farben

Da Wasser die Farben seiner Umgebung reflektiert, ist es am einfachsten, die herbstlichen Farben des Laubs gleichzeitig mit ihren Spiegelungen zu malen. Aus der rotgoldenen Mischung lassen sich noch viele interessante Varianten ableiten. Um dunklere Orangetöne zu erzielen, mischen Sie etwas Siena gebrannt und einen Hauch Ultramarin.

Das kräftige Violett im Hintergrund setzt sich aus den Farben Ultramarin und Alizarin-Krapplack zusammen. Für die Baumstämme und Felsen können Sie eine Mischung aus Ultramarin und Umbra gebrannt oder Siena gebrannt verwenden.

4

4. Die kühlen Farbtöne

Mit einer blassen blauen Mischung aus Kobaltblau, Alizarin-Krapplack, Lichter Ocker und Weiß finden Sie einen passenden Farbton für den Himmel. Da er sich im unruhigen Wasser des Vordergrundes spiegelt, können Sie hier mit dem gleichen Farbton arbeiten. Sie sollten jedoch auch in diesen Bereichen die sich spiegelnden warmen Farben des Laubs einbeziehen.

Indem Sie Ultramarin oder Phthaloblau wahlweise mit Siena gebrannt oder Englischrot dunkel anmischen, gewinnen Sie passende Töne für dunklere Reflexionen. Mit diesen Tönen werden auch die Baumstämme, verstreut herumliegende Äste und Steine und ihre zugehörigen Reflexionen gemalt.

5

5. Detailarbeit

Nachdem die grundlegende Farbgestaltung abgeschlossen ist, können Sie sich nun auf Verfeinerungen konzentrieren, die mehr Tiefenschärfe in die Darstellung bringen. Mit kurzen schnellen Strichen der Himmelsfarbe aus Schritt 4 vervollständigt Cherepov die kleinen Wellen im Vordergrund und läßt hier und da den Himmel durch das Laub der Bäume schimmern.

Die unterschiedlichen goldgelben Töne aus den ersten Arbeitsschritten sind genau richtig, um mit einem feineren Pinsel das Blattwerk genauer zu gestalten. Überarbeiten Sie auch die grüne Fläche, bis im Baum und seiner Spiegelung nur noch eine Spur des kühlen Farbtons durchscheint.

Den tiefen Violetton im Hintergrund können Sie mit passenden Farben Ihrer Palette aufhellen.

Die dunklen Farbtöne aus Ultramarin oder Phthaloblau mit Siena gebrannt, Umbra gebrannt oder Englischrot dunkel werden mit Weiß zu farbigen Grautönen aufgehellt, um die Baumrinde und die Bäume im Mittelgrund zu gestalten.

Mit einem feinen Haarpinsel und den schon verwendeten Farbmischungen können Sie das Bild weiter beleben: George Cherepov schafft im Vordergrund ein buntes Muster abgeworfenen Laubs und fügt Blätter hinzu, die im Wasser treiben.

Weil der Blick des Betrachters von der Bildkomposition in den Hintergrund, auf die Biegung des Flusses gelenkt wird, lohnt es sich, auch hier einige Details hervorzuheben. Cherepov setzt deshalb einige Baumstämme gegen den dunklen Hintergrund ab und präzisiert die Felsen im Bach.

WAS SIE BRAUCHEN

- Grundierte Leinwand oder Leinwandpappe, 50 cm x 60 cm
- einen runden, zwei flache, mittlere Borstenpinsel sowie kleine Haarpinsel
- eine Palette mit zwölf Farben: Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb hell, Ultramarin, Chromoxidgrün feurig, Siena gebrannt, Alizarin-Krapplack, Umbra gebrannt, Kobaltblau, Lichter Ocker, Weiß, Phthaloblau und Englischrot dunkel.

Der Weichzeichner

Aufgeschlossenen Künstlern bieten neue Materialien viele interessante Möglichkeiten. Filzstifte mit weicher Spitze, wie sie etwa Modedesigner gerne verwenden, können das malerische Element Ihrer Markerarbeiten hervorheben.

Designer und Kalligraphen haben die Filzstifte mit weicher Spitze, die sich wie eine „Kreuzung" zwischen Filzstift und Pinsel verhalten, längst für ihre Arbeit entdeckt; bildende Künstler jedoch beschäftigen sich erst seit kurzem mit diesem faszinierenden Medium. Das besondere an diesen Stiften ist ihre Spitze, die aus kleinen Borsten oder längeren, biegsamen Fasern besteht. Solche Stifte sind in Fachgeschäften als Pinselmarker erhältlich.

Die weiche Spitze ermöglicht es, die Pinselmarker wie einen Pinsel zu führen. Je nach dem Druck, mit dem man den Stift über das Papier führt, fließt mehr oder weniger Farbe aus der Spitze. Der Strich wirkt daher ähnlich dem eines Pinsels – unregelmäßig, ausdrucksvoll und lebhaft.

Gute Alternative

Professionelle Pinselmarker haben besonders weiche und haltbare Spitzen. Sie bieten eine gute Farbqualität in einer reichen Palette, sind allerdings verhältnismäßig teuer. Außerdem sind ihre Farben meist nicht wasserlöslich, so daß man ihre Striche nicht einfach mit Wasser und Pinsel zu dünnen, lasierenden Farbaufträgen vermalen kann.

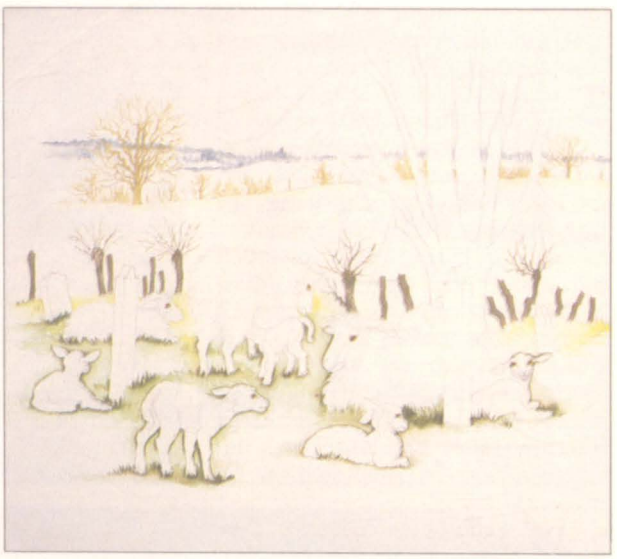
Eine gute Alternative zu den teuren Pinselmarkern stellen daher auch wasserlösliche Filzstifte mit faseriger Spitze dar, wie man sie in Schreib- oder Spielwarengeschäften finden kann. Auch wenn bei ihnen die Farbauswahl nicht so groß ist und ihre Qualität hinter der des professionellen Mediums zurückbleibt: Mit ihnen lassen sich, wie unsere Übung zeigt, ansehnliche Resultate erzielen, die es in der Leichtigkeit mit manchem Aquarell aufnehmen können.

„Schafe", Studien von Sally Michel, Bleistift auf einer Skizzenbuchseite. Diese schnell gezeichneten Charakterstudien bildeten die Ausgangsbasis für unsere Übung.

Übung: Weidende Schafe

1

2



Sally Michel malt gerne Tiere und verbringt viele Stunden damit, ihr Verhalten zu studieren. Mit faszinierender Sicherheit komponiert sie zu ihren „Modellen" die passenden Landschaften.

1. Die Grundkomposition

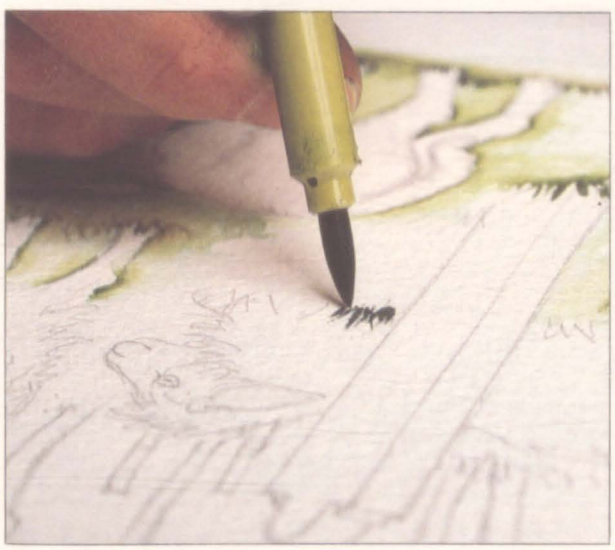
Zunächst legt die Künstlerin die Komposition in einer Bleistiftskizze fest. Die Konturen der Tiere verstärkt sie mit Hellgrün und Olivgrün.

2. Die Landschaft im Hintergrund

Die Horizontlinie und die den Hintergrund markierenden Baumreihen können nun farbig angelegt werden. Da die Luftperspektive ihre Farben blaß und bläulich wirken läßt, verwenden Sie für die Formen am Horizont am besten ein kühles Grau.

Für den Mittelgrund empfiehlt sich ein heller Ockerton, damit die Bäumchen und Zaunpfähle in einem dunklen Braun deutlich den Vordergrund markieren.

3



4

3. Details ausarbeiten

Mit der Spitze des Filzstifts arbeitet Sally Michel einige Einzelheiten der Landschaft deutlicher heraus. Das Gras im Vordergrund stellt sie mit sehr lockeren Strichen dar. Durch die leichte Stiftführung der Künstlerin entstehen weiche und fließende Linien, die ein gutes Gleichgewicht zwischen Präzision und Leichtigkeit herstellen und so für einen ausgewogenen Gesamteindruck der Grasfläche sorgen.

4. Die Farbe verwaschen

Mit einem Haarpinsel Nr. 2 und klarem Wasser verwäscht Sally Michel gezielt die Farbe der Grasbüschel. Auf diese Weise gelingt es ihr, deren Strukturen weich in die Umgebung zu integrieren. Die Spitzen der Halme spart sie aus, um ihre klare Form zu erhalten. Nur den unteren Teil der Büschel läßt sie sanft in die Fläche des Vordergrunds einfließen, um Geschlossenheit in der Flächenwirkung zu erzielen.

5

5. Die Konturen vermalen

Um auch die Tiere stärker in die Komposition zu integrieren, können Sie auch ihre schon mit feinen Strichen vorgezeichneten Umrisse überarbeiten. Auch hier empfiehlt sich die Verwaschung.

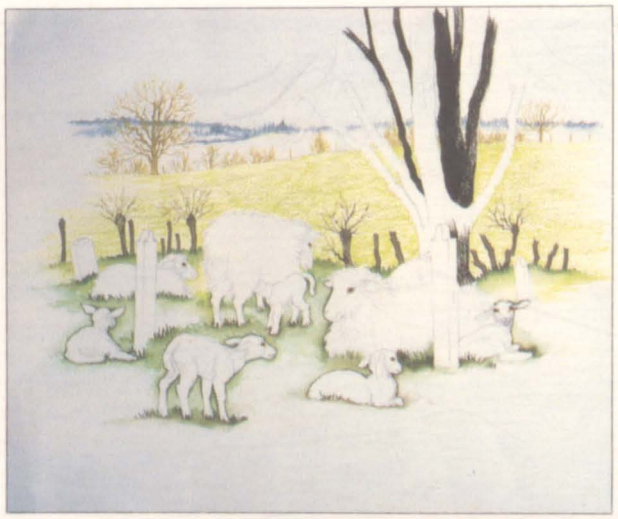
Gehen sie dabei behutsam vor, und achten Sie darauf, nur die Außenseiten der Konturen zu vermalen. Die Silhouetten der Schafe treten hervor, und die vermalten Linien verbinden sich mit der Umgebung. So gewinnen Sie zarte, dem Motiv angemessene Grüntöne.

6

6. Die Fläche des Mittelgrunds

Mit einem Trick erzielt die Künstlerin in der Farbfläche des Mittelgrunds eine Wirkung, wie sie in einem Aquarell in der Trockenpinseltechnik erreichbar wäre. Sie legt diese Flächen nicht mit der Faserspitze an, sondern führt die Seite der Fasern flach und ohne Druck über das rauhe Aquarellpapier. So bleibt die Farbe nur an den erhabenen Stellen haften. Eine gesprenkelte, „trockene" Textur entsteht, die durch ihre Blässe den räumlichen Eindruck des Bildes noch verstärkt.

7



7. Tonale Kontraste

Sally Michel führt die „Trockenpinseltechnik" weiter, bis der Mittelgrund eine gleichmäßige Färbung aufweist. Zu den Bildrändern hin läßt sie die Farbfläche auslaufen, um eine vignettenhafte Wirkung zu erzielen.

Mit einem dunklen Braun können Sie den Stamm des großen Baums anlegen. Er bildet so einen guten Gegensatz zu den hellen Tönen des Bildes und bietet einen sicheren Anhalt, um anschließend das Blattwerk überlegt zeichnen zu können.

8

8. Weitere Details

Die kleinen Äste und Zweige des Baums werden ebenfalls in Dunkelbraun gemalt. Die weichen Spitzen der Filzstifte erlauben Striche, die am Ende durch einen lokkeren Schwung des Handgelenks spitz auslaufen.

Mit Pinsel und Wasser lassen sich auf dem Baumstamm Licht und Schatten modellieren. Damit er nicht zu kompakt wirkt, belassen Sie einige Stellen weiß. Indem Sie eine Schicht Smaragdgrün „trocken" über die Äste legen, schaffen Sie ein überzeugendes Laubwerk.

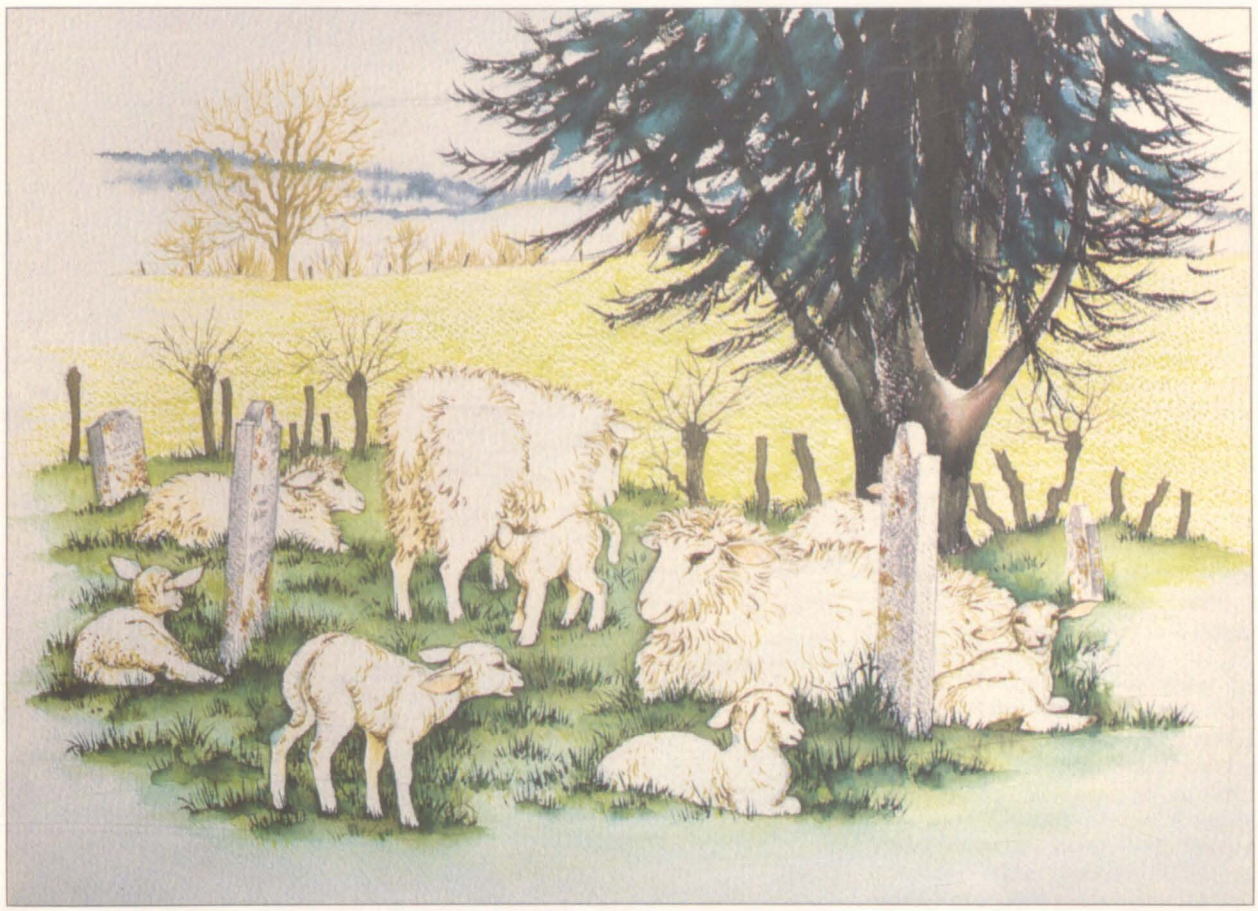
9

9. Zarte Töne

Indem Sie einen grauen Stift ganz leicht über Flächen der alten Grabsteine führen, bringen Sie ihre Textur gut heraus. Durch unterschiedlichen Druck unterscheiden Sie Licht- und Schattenflächen. Einige lockere Striche in hellem Ocker geben den Formen der Schafe eine stärkere Plastizität.

Wenden Sie sich noch einmal dem Baum im Hintergrund zu, denn er stellt ein wichtiges kompositorisches Element dar: Er führt den Blick in die Raumtiefe. Falls er nicht zart genug erscheint, um sich in die Luftperspektive des Mittelgrunds harmonisch einzufügen, sollten Sie ihn mit dem Pinsel und Wasser vorsichtig abschwächen.

10



10. Der letzte Schliff

Noch einmal geht Sally Michel das ganze Bild durch und nimmt letzte Verbesserungen vor. Mit Orange und Gelbgrün deutet sie Flechten an, die auf den Grabsteinen wachsen. Ebenfalls mit Gelbgrün hebt sie noch zu schwache Konturen der Schafe hervor.

Weil ihr der Schwerpunkt der Komposition zu sehr im rechten oberen Bildteil zu liegen scheint, schafft sie mit Smaragdgrün ein Gegengewicht zum mächtigen Baum im Vordergrund. Sie bringt die Farbe auf der vorderen Grasfläche auf und vermalt sie mit dem Pinsel und klarem Wasser.

WAS SIE BRAUCHEN

- Aquarellpapier
- acht Filzstifte: Smaragdgrün, Olivgrün, Hellgrün, Dunkelbraun, Ocker (hell), Grau (bläulich), Orange und Gelbgrün
- einen Haarpinsel Nr. 2.

Brandung

Überstürzende Wellen und schäumende Gischt sind einfacher darzustellen, als man denkt.

Es gibt einen sicheren Kunstgriff, mit dem Sie Ihren Meeresdarstellungen zu starker Aussagekraft verhelfen können: Ein klarer kompositorischer Schwerpunkt ist das beste Mittel, um zu überzeugenden Darstellungen zu gelangen. Schon in der Skizze können Sie ihn durch auf ihn weisende Linien anlegen, und bei der farblichen Gestaltung des Aquarells können Sie ihn betonen.

In einem Bild wird das Auge von dem Bereich mit den stärksten Kontrasten angezogen. Versuchen Sie deshalb, die größte Helligkeit und den dunkelsten Tonwert nahe des kompositorischen Schwerpunkts gegeneinanderzusetzen. Die übrigen Partien sollten dementsprechend gedämpftere Kontraste aufweisen.

Farbschema

Eine Meeresdarstellung gelingt Ihnen am besten mit einer begrenzten Farbpalette. Legen Sie den dominierenden Farbton des Bildes mit nur einer Farbe fest, und setzen Sie, um eine harmonische Wirkung zu erzielen, verwandte Farben ein. Bei einem größtenteils blauen Bild wird man kleine grüne oder purpurne Bereiche einsetzen. Weil diese Farben im Farbkreis neben dem Blau stehen, fügen sie sich harmonisch in die Farbkomposition ein und sorgen dennoch für Abwechslung.

Ihre Komposition beleben Sie noch stärker, indem Sie vereinzelt auch komplementäre Farben einsetzen. So läßt sich zum Beispiel durch einen leicht gelb/orange getönten Felsen – Orange ist die Komplementärfarbe zu Blau – ein überraschender Akzent setzen. Wie man diese Ratschläge gekonnt in die Praxis umsetzen kann, zeigt das Aquarell „Winterwellen".

„Winterwellen", Aquarell von E. John Robinson, 56 cm x 76 cm. Bei diesem Bild steht der große Brecher im zentralen Blickpunkt. Geschickt wird die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Gestaltung des Himmels und des Vordergrundes auf ihn gelenkt.

Übung: Gischt

Kaum ein Motiv ist dramatischer als die tosende Brandung an einer felsigen Meeresküste. In unserer Übung zeigt der Künstler Claude Croney, wie man wogende Wellen und schäumende Gischt wirkungsvoll darstellen kann.

1. Umrißlinien

Mit einem spitzen Bleistift skizziert Claude Croney sorgfältig die Formen der Felsen im Vordergrund und die Wellen an der rechten Seite. Die Umrisse der Gischt werden nur ganz zart angedeutet, damit später keine harten Linien in den weichen Übergängen durchscheinen. Die Horizontlinie befindet sich im oberen Viertel des Bildes, um viel Platz für den faszinierenden Vordergrund zu lassen.

Nachdem Sie mit einem Rundpinsel Nr. 6 die Partien des Himmels und des Meeres im Hintergrund mit klarem Wasser angefeuchtet haben, können Sie mit einigen Pinselstrichen Paynesgrau und stark verdünntes Lichter Ocker auftragen. Dabei sollten die jeweiligen Farbtöne nicht völlig miteinander verlaufen – sonst wirkt der Himmel langweilig.

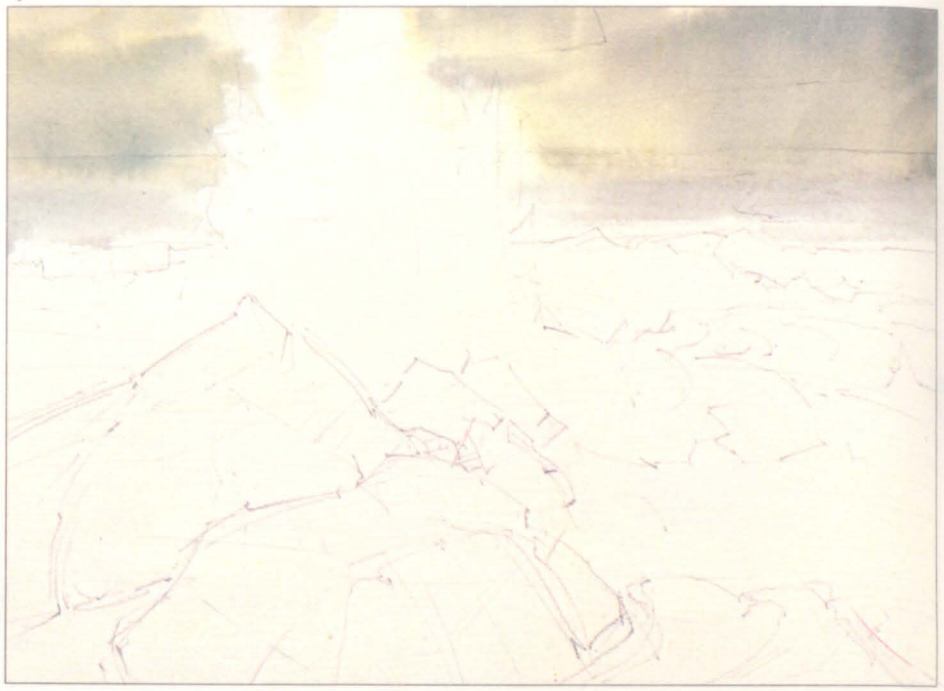
Der Künstler führt die Striche bis an die Umrißlinie der Gischt und läßt sie dort zart verschwommen auslaufen, so daß in der Mitte das weiße Papier stehen bleibt.

2. Meer am Horizont

Wenn die erste Farbschicht trocken ist, kann der dunkle Ton des Meeres mit einer Mischung aus Paynesgrau und Lichter Ocker angelegt werden. Sobald dieser Farbauftrag trocken ist, geht Claude Croney mit einem Pinsel Nr.4 locker über diesen Bereich und trägt einige dunklere Striche derselben Mischung auf. Die dazwischen hellbleibenden Streifen betonen die Bildtiefe.

Indem Sie weiche Konturen rund um die Gischt anlegen, bereiten Sie diesen Bildbereich für die weitere Ausgestaltung vor.

1



2

3

3. Schäumende Gischt

Der Künstler fügt nun einige blasse Schatten in die Schaumköpfe der Wellen ein, die neben der großen Gischtwelle in der Mitte zu sehen sind. Diese Schatten bewirken durch Kontrast, daß die helle Gischt später strahlend weiß erscheint. Indem Sie verschiedene stark verdünnte Mischungen aus Lichter Ocker, Paynesgrau und Ultramarin mit einem Rundpinsel Nr. 6 auftragen, sorgen Sie für farbliche Harmonie. Sie können die Aufwärtsbewegung des Schaumes betonen, wenn Sie mit der Seitenfläche des Pinselkopfs unregelmäßige, ausdrucksvolle Pinselstriche nach oben ziehen. Mit denselben, jedoch nicht ganz so stark verdünnten Mischungen, können Sie die dunklen Wellenformen im Mittelgrund und rechts im Vordergrund ausführen.

4

4. Weitere Schatten

Mit einer schwachen Mischung aus Lichter Ocker und Paynesgrau lassen sich gut weitere Schatten auf der Gischt modellieren. Ziehen Sie wiederum die Seite des Pinselkopfes über das Papier, um so mit ausgefransten Strichen die Aufwärtsbewegung des Schaumes anzudeuten.

Wenn Sie die Konturen des Schaumes an einigen Stellen mit klarem Wasser abschwächen, erreichen Sie eine Vielzahl von Dunkelstufen in den Schatten. Damit der Eindruck des brillanten Weiß nicht völlig verlorengeht, sollten Sie sich jedoch nicht dazu verleiten lassen, die Schatten allzu weit auszugestalten. Die diffizile Frage, wann die Schatten ausreichend deutlich ausgeführt sind, entscheiden Sie am besten, indem Sie die Wirkung auf einem Skizzenblock ausprobieren.

5. Schroffe Felsen

Mit schnellen, lockeren Strichen werden die dunklen Felsen in Umbra gebrannt, Hookersgrün und Ultramarin gemalt. Die feinen Farbunterschiede ruft Croney allein dadurch hervor, daß er die Anteile der Farben für die Mischungen variiert.

Indem Sie mit der Ecke einer Rasierklinge unregelmäßige Linien in den noch feuchten Farbauftrag einritzen, wirken die Felsen, als ob Licht auf ihnen reflektiert. Lassen Sie dann die Farbflächen trocknen.

5

6. Die Oberfläche gestalten

Mit der Spitze eines Rundpinsels Nr. 2 lassen sich die dunkle Textur und Verwitterungen auf den Felsen erarbeiten. Besonders eignet sich hierfür eine Mischung aus Krapplack dunkel und Hookersgrün. Sie können ihren Tonwert leicht so verändern, daß die Einfügungen stets etwas dunkler als die darunterliegenden Partien sind. Indem die Linien, die die Textur der hellen Bereiche andeuten, heller sind als die in den schattigen Partien, schaffen Sie eine ausgeglichene, einheitliche Texturanmutung.

Um den Wellen im Hintergrund stärkeres Gewicht zu geben, können Sie im oberen Bildbereich mit dem Pinsel Nr. 2 noch einige dünne Striche in Paynesgrau und Ultramarin einfügen. Wiederum sollte das Bild gut trocknen.

6

7

7. Letzte Feinheiten

Bei starker Brandung wird die Gischt nach oben geschleudert, spritzt dann in alle Richtungen und fällt schließlich wie ein Schauer auf die Felsen zurück. Eine solche aufregende Bewegung können Sie darstellen, indem Sie eine Rasierklinge flach (nicht mit der Ecke) über das Papier ziehen. Indem Sie mit der Klinge leicht über die Felsen und die Gischt im Vordergrund gehen, kratzen Sie etwas Farbe von den Erhöhungen des rauhen Papiers ab, und es entstehen kleine weiße Punkte. Diese Technik ist empfehlenswerter als der Einsatz von Deckweiß, denn mit ihr machen Sie sich die unvergleichliche Brillanz des weißen Papiers zunutze.

Um die Spalten des Felsens noch tiefer und plastischer erscheinen zu lassen, gehen Sie mit der Ecke der Klinge über das Papier und kratzen direkt neben einigen dunklen Felsspalten schmale weiße Linien aus.

Claude Croney verdeutlicht, daß ein aufregendes Meeresbild nicht immer eine panoramaartige Gesamtansicht sein muß. Der Künstler vermittelt einen ungeheuer kraftvollen und energiegeladenen Eindruck, indem er eine einzelne Welle darstellt, die an der felsigen Küste zerschellt. Er verstärkt die dramatische Wirkung noch dadurch, daß er den Himmel, das Meer und die Felsen bewußt dunkel gestaltet. Auf diese Weise sticht die schäumende Gischt noch mehr heraus.

Farbige Gischt

Trotz ihrer aufsehenerregenden Gestalt ist Gischt nichts anderes als Wasser in ungewöhnlicher Form. Das bedeutet, daß die umgebenden Farben von ihr reflektiert werden. Bei strahlendem Sonnenlicht nimmt der „weiße" Schaum etwa einen zart goldenen Farbton an. An einem bewölken Tag ähnelt ihr Farbton eher einem subtilen Grau. Und bedenken Sie auch, daß der Schaum und die Gischt – genau wie die Wolken – Schatten aufweisen. Allerdings müssen diese Schatten nicht immer grau sein: Sie können golden, grün, blau oder sogar violett erscheinen.

WAS SIE BRAUCHEN

- ein Blatt dickes Aquarellpapier ca. 20 cm x 25 cm
- drei runde Aquarellpinsel Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 6
- eine Palette mit sechs Farben: Lichter Ocker, Umbra gebrannt, Hookersgrün, Ultramarin, Krapplack dunkel und Paynesgrau
- eine Rasierklinge oder ein Messer.

Abstrakte Elemente

Einfachstes künstlerisches Werkzeug ebnete Edouard Vuillard den Weg in die Moderne.

Edouard Vuillards Bilder, die sich durch ein zauberhaftes Nebeneinander fein abgestimmter Farbtöne auszeichnen, gehören zu den liebenswertesten Gemälden der modernen Malerei. Die abstrakte Kunst bahnt sich mit seinen Bildern an.

Besonders gerne verwendete der Künstler Temperafarben, die er aus pulverförmigen Pigmenten und einer Leim-Emulsion als Bindemittel mischte. Er verzichtete bei seiner Farbbereitung auf Öl und Eigelb. Die dünnflüssige Emulsion wurde warm verarbeitet. Nach Bedarf mischte der Maler die pulverisierten Farben in kleinen Töpfchen oder Schalen in ausreichender Menge an. Mit dieser individuellen Farbmischung konnte er jede Art von Oberflächen bearbeiten. Das Ergebnis war stets eine matte, kreideartige Farbwirkung.

Unwägbarkeiten

Da Vuillard die Gegenstände gerne aus komplexen, tapisserieartigen Mustern zusammenfügte, waren die Temperafarben für seine Malweise besonders geeignet. Der zeitaufwendige, für Tempera typische Malprozeß legte es nahe, die Muster mit großer Sorgfalt zu behandeln.

Weil sich die Temperafarben beim Trocknen verändern, kann man schlecht vorhersagen, welcher genaue Farbton sich nach dem Trocknen er-

„Der Besuch", 1931, Öl auf Leinwand, 110 cm x 160 cm. Ein spätes Gemälde Vuillards, in dem die schwer erfaßbare Beleuchtung mit meisterlicher Sicherheit wiedergegeben ist.

E. Vuillard

Mit frdl. Gen. National Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Chester Dale

gibt. Vuillard wußte diese Unwägbarkeit zu schätzen. Er nutzte nicht nur ausgiebig die Möglichkeit, Farbflächen zu verändern und zu überarbeiten, oft ließ er sich treiben von den zufälligen und unerwarteten Farbwirkungen, die sich ergaben.

Seine Ölgemälde entstanden meistens auf großen braunen oder grauen Kartonpappen. Oft scheint der Untergrund durch die Farbaufträge hindurch. Indem der Maler seine Ölfarben mit Terpentin oder Benzin verdünnte, erhielten die Ölgemälde einen attraktiven, matten Glanz, ähnlich wie die Temperabilder.

Die Ölgemälde „Kehrende Frau" und „Der Besuch" sind typische Beispiele für Vuillards Malweise von Innenräumen. In vielen Bildern taucht seine Mutter auf, zum Beispiel bei der Hausarbeit oder als Gastgeberin. Charakteristisch sind die ausgewogene Verteilung gemusterter und glatter Flächen und die subtile Farbgebung.

Moderne Malweise

Vuillards Konzentration auf die Anordnung der Farben und Flächen ließen ihn die Tiefenwirkung vernachlässigen und führten ihn so schon früh zu einer modernen, eher abstrahierenden Malweise. Selbst die Gesichter malte er in vielen seiner Werke nicht plastisch, so daß sie sich kaum vom Hintergrund abheben.

„Kehrende Frau", 1892, Öl auf Pappe, 46 cm x 48 cm. In diesem Bild ist bereits Vuillards flächenbetonende Malweise deutlich zu erkennen. Allein die Figur sorgt für eine Tiefenstaffelung – die Texturen sind unabhängig von ihrer Lage sorgfältig ausgearbeitet.

Philips Collection, Washington D. C.

Sammlung James Crathorne

„Lesende Frau im Garten", 1898, Tempera auf Leinwand, 214 cm x 161 cm. Hier zeigt sich bereits der Wandel von einer eher besonnenen zu einer üppigeren Gestaltung des Ausdrucks. Die für die schwierigen Temperafarben relativ lockere Malweise verdeutlicht die Veränderung im Stil. Die Blumen, Gräser und Blätter sind genau beobachtet und keineswegs mechanisch als Muster wiedergegeben.

Vom Feinsten

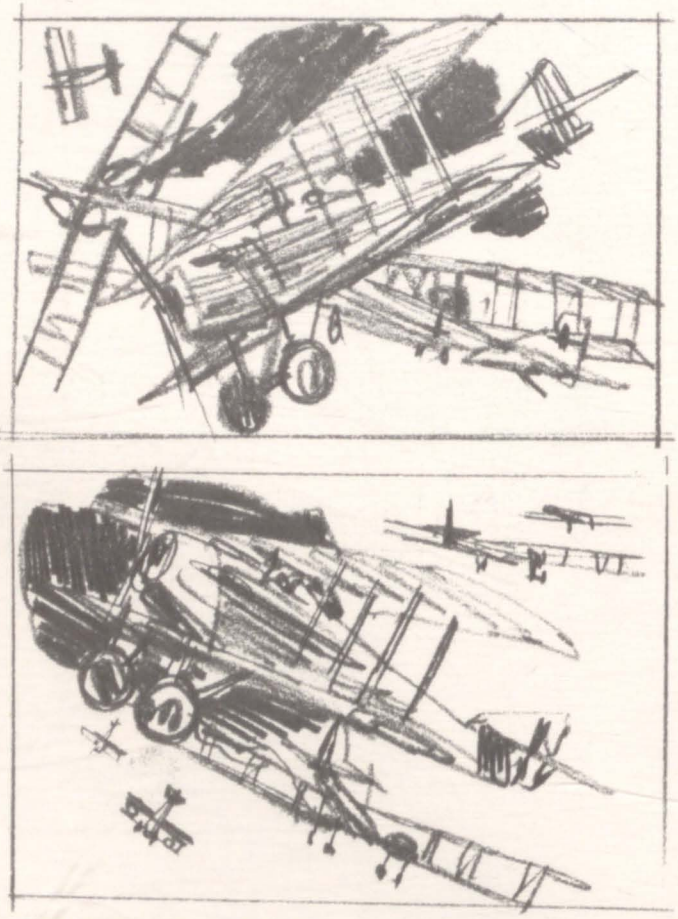
Darstellungen mit feinen Tuschelinien gehören zu den anspruchsvollsten Möglichkeiten, die dieses Medium bietet.

Für Zeichnungen mit architektonischem oder technischem Charakter eignen sich vor allem feine Zeichenfedern, mit denen man je nach Druck die Linie variieren kann, und der technische Tuschefüller, der die feinsten Linien ermöglicht, sowie glatter Bristolkarton.

Da man Tusche kaum radieren kann, sollte man gerade bei feinen, detailreichen Tuschezeichnungen Mißgeschicken vorbeugen. Arbeiten Sie darum stets mit einem sauberen Zeichengerät – streifen Sie überflüssige Tusche stets von der Feder.

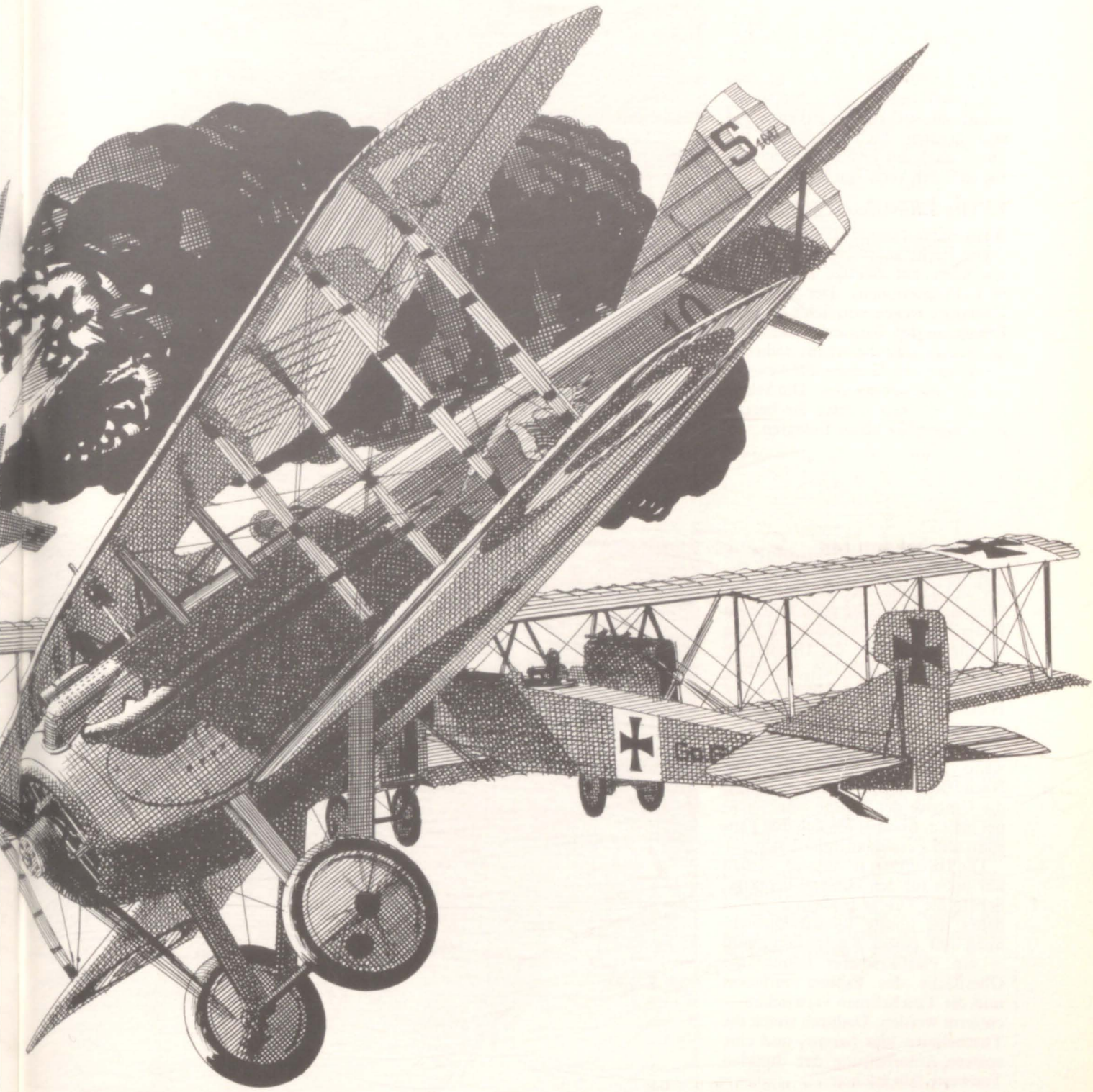
Indem Sie die Feder rechtzeitig in Tusche tauchen bzw. die Spitze mit einer Pipette versorgen, laufen Sie nicht Gefahr, daß die Linie beim Zeichnen abreißt. Vorsicht ist auch geboten, wenn Sie die Feder vom Papier abheben, damit Ihre Striche nicht in kleinen Häkchen enden.

Zügiges Arbeiten zahlt sich gerade bei Linienzeichnungen aus, denn schnell ausgeführte Linien wirken eindeutiger und eleganter als zögernd gezeichnete.



BLEISTIFTSTUDIEN
Wenn ein Motiv sehr kompliziert ist, sollten Sie sich mit den Problemen der Darstellung und des Bildaufbaus in Bleistiftstudien auseinandersetzen, bevor Sie mit der eigentlichen Tuschezeichnung beginnen. Harry Borgman arbeitet nach Photos, um die beste Komposition herauszufinden und Details exakt wiederzugeben.

Borgman führte die Luftkampfszene aus dem Ersten Weltkrieg in der Kreuzschraffurtechnik aus. Der strenge Stil hebt den technischen Charakter des Motivs hervor. Borgman benutzte auf dem glatten Bristolkarton einen technischen Tuschefüller für die Konturlinien und Zeichenfedern verschiedener Stärke für die Schraffuren.



Übung: Stadtansicht

Für seine Stadtansicht, in deren Blickpunkt eine eindrucksvolle Kathedrale steht, hat der Künstler Harry Borgman sich die Zeit genommen, den besten Betrachterstandpunkt zu suchen. Er arbeitet auf sehr glattem, nichtsaugendem Papier, damit die Feder sich nicht in Papierfasern verhaken kann.

1. Die Bleistiftzeichnung

Wenn Sie mit einem HB-Bleistift die Szene leicht skizzieren, achten Sie vor allem auf richtige Perspektive und Proportionen. Der besseren Übersicht wegen empfiehlt es sich, Details an den Bauwerken schon in die Skizze einzubeziehen, während die Bäume und Wolken mit wenigen Linien umrissen werden. Die Schatten der Wolken können Sie bereits mit einigen Skribbeln andeuten.

1

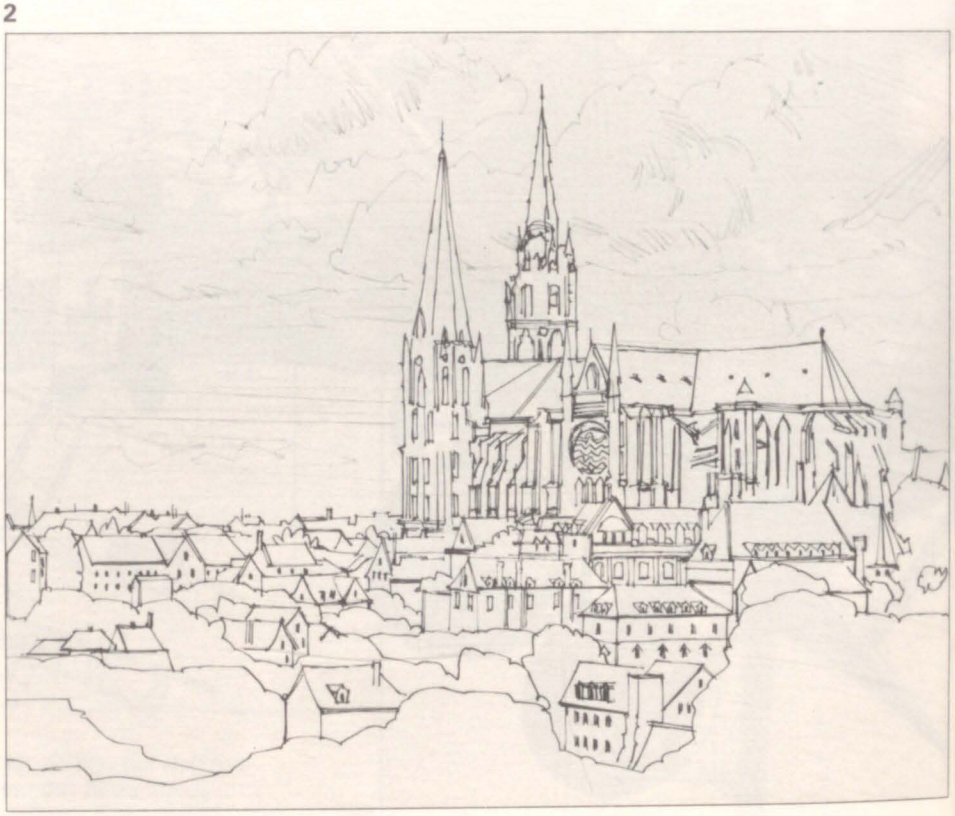
2. Tuschekonturen

Zunächst zeichnet Borgman mit Feder und Tusche die Umrisse der Kathedrale. Die Striche einer mittleren Feder liefern ihm ausreichend feine Striche. Setzen Sie die Details wie Fenster und Türmchen vorsichtig ein, damit Sie beim Abstützen der Hand die nassen Linien nicht verschmieren.

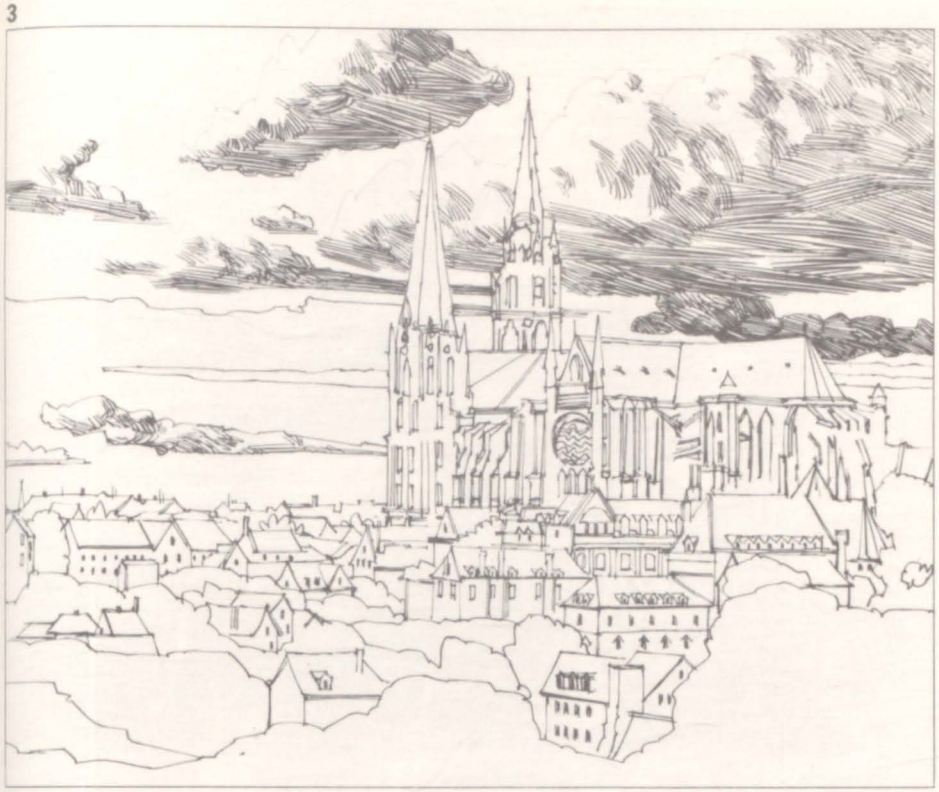
Ähnlich können Sie vorgehen, wenn Sie die Häuser zeichnen: Nachdem Sie die Hausdächer und die Umrisse der Bäume eingezeichnet haben, wenden Sie sich den Fenstern und Fassadendekorationen zu.

Die Hilfslinien in Bleistift werden nur noch für den Himmel benötigt. Sobald die Tusche trocken ist, kann daher die übrige Bleistiftvorzeichnung mit einem Knetradiergummi – ein Plastikradierer könnte die Oberfläche des Papiers verletzen und die Tuschelinien verwischen – entfernt werden. Dadurch treten die Tuschelinien klar hervor, und eine spätere Ausarbeitung der dunklen Tonwerte fällt leichter.

2



3



3. Die Wolken

Damit die Formen der Wolken weich und fließend erscheinen, sollten ihre sonnenbeschienenen Partien nicht mit Linien umrissen, sondern allein vom hellen Ton des Himmels begrenzt werden. Die Schatten der Wolken können Sie wirkungsvoll mit dunklen Schraffuren wiedergeben. Wenn Sie einige Schraffurstriche der Wolkenform folgen lassen und andere in verschiedenen Richtungen ausführen, vermitteln Sie sowohl Bewegung als auch die besondere Stofflichkeit.

Bevor Sie weiterzeichnen, sollte die Tusche völlig durchtrocknen.

4

4. Schatten hinzufügen

Einige Schatten der Wolken können Sie durch eine Kreuzschraffur noch vertiefen. Schraffieren Sie die Wolkenbänder über dem Horizont jedoch mit lockeren Federstrichen, die sich stellenweise überdecken, damit die kleinen Wolken links unten hell hervortreten.

Weiter oben erhält der Himmel eine gleichmäßige leichte Horizontalschraffur; vor ihr heben sich die Wolkenformen deutlich ab.

Durch vertikale und diagonale Schraffurstriche in regelmäßigen Abständen lassen sich die Türme der Kathedrale und die lichtabgewandten Hauswände schattieren.

Sobald die Tusche getrocknet ist, kann auch die Bleistiftzeichnung der Wolken ausradiert werden.

5

5. Grauwerte und Strukturen

Um die tiefsten Schatten wiederzugeben – sie finden sich auf den Hausdächern und in den Fenstern der Kathedrale – brauchen die Schraffurstriche nur enger nebeneinandergesetzt zu werden. Scheuen Sie sich nicht davor, sie stellenweise – etwa bei den Häusern – ineinanderlaufen zu lassen. Die tiefen Tonflächen heben sich dann als Silhouette vor dem Himmel ab.

Auf der Sonnenseite des Kathedralendachs deutet Borgman die Oberflächenstruktur durch einige horizontale Linien, Strichelungen und Punkte an. Das Blattwerk der Bäume läßt seine Struktur erahnen, weil Borgman es mit kurzen Zickzackstrichen überarbeitet.

Links unten im Vordergrund erkennt man den Erdboden zwischen den Bäumen. Durch Kreuzschraffur hebt sich dieser Bereich von den Schraffuren der Umgebung ab.

Bäume und Blattwerk sollten sehr dunkel gehalten werden, damit sie einen Kontrast zu den Gebäuden bilden. Bei einigen Bäumen verdichtet der Künstler die Schraffuren daher zu Schattenflecken. Zur Abstimmung der Tonwerte können Sie schließlich noch ein paar Dächer weiter abdunkeln.

Auf Nummer Sicher

Mit dieser Übung führt Harry Borgman die sicherste Vorgehensweise für feine Tuschezeichnungen vor: Die Basis bildet eine Bleistiftvorzeichnung, deren Umrisse mit Feder und Tusche nachgezogen werden. Die Arbeit an den Dunkelstufen erfolgt von den hellsten über mittlere bis zu den tiefsten Schatten. Dieser stufenweise Aufbau der Grautöne mindert das Risiko irreparabler Fehler und schützt wirkungsvoll vor der Gefahr, die Zeichnung zu dunkel zu gestalten.

WAS SIE BRAUCHEN

- Weißes Papier mit glatter Oberfläche, ca. 14 cm x 18 cm
- einen HB-Bleistift
- eine mittlere Zeichenfeder und Federhalter
- schwarze Chinatusche
- einen Knetradiergummi.

Ei-Tempera

Vor der Entstehung der Ölmalerei im 15. Jahrhundert war die Ei-Tempera das von vielen großen Künstlern meistbenutzte Medium. In letzter Zeit ist ihre Beliebtheit wieder stark angestiegen, denn sie bietet drei große Pluspunkte: ihr seidenmatter Glanz, ihre Dauerhaftigkeit und die schnelle Trockenzeit.

In welcher Form ist Ei-Tempera erhältlich?
Man kann Ei-Tempera fertig in Tuben kaufen, aber wegen der begrenzten Haltbarkeit führen nur wenige Geschäfte diese vorgefertigten Farben, die sich von den statt dessen oft angebotenen Gouachefarben durchaus sehr stark unterscheiden.

Wie verändern sich Ei-Temperafarben beim Trocknen?
Sowohl bei der fertigen als auch bei der selbsthergestellten Farbe sehen die Farben nach dem Trocknen anders aus als im nassen Zustand. Grundsätzlich hellt das Trocknen die Farben nur leicht auf, während blasse Blau- und Grüntöne stark aufhellen und erdige Brauntöne sich sogar erheblich verändern.

Wie bewahrt man die Farben am besten auf?
Auch die luftdichten Tuben trocknen nach längerer Lagerzeit ein; sie sollten deshalb bald verarbeitet werden. Für einige Tage kann man sie jedoch im Kühlschrank aufbewahren.

Wie beständig ist Ei-Tempera?
Das im Eigelb enthaltene Öl geht eine Emulsion mit dem Wasser ein. Dadurch entsteht der seidenmatte Glanz und die leicht gummiartige Struktur der Farbschicht, die einer der dauerhaftesten überhaupt ist. Ei-Temperafarben in Tuben enthalten Konservierungsmittel, die diese positiven Eigenschaften leicht beeinflussen können.
Für alle Ei-Temperabilder gilt, daß sie wasser- und schmutzunempfindlich und leicht zu reinigen sind.

Wie muß der Malgrund beschaffen sein?
Sie können Holzbretter, Pappen sowie Leinwände verwenden. Allerdings müssen sie vor der Bemalung mit einer entsprechenden Grundierung behandelt werden.

Lohnt es sich, Ei-Tempera mit Schlußfirnis zu überziehen?
Das ist möglich, aber eigentlich nicht notwendig, da der große Reiz bei Ei-Tempera gerade in ihrem eigenen Glanz liegt. Außerdem verändern Schlußfirnisse den Ton einiger Farben.

Fertige Ei-Temperafarben brauchen nur mit Wasser verdünnt zu werden. Das Gessopulver dient zur Grundierung.

M. frdl. Gen. Rowney

Vorschau auf Heft 35

IM ATELIER erfahren Sie von Lawrence C. Goldsmith, wie er mit Pinsel und Farbe seine Phantasie zu Papier bringt. Mit zarten Aquarellfarben und mit einer beeindruckenden Technik entstehen traumhafte Landschaftsbilder.
In der Rubrik **TUSCHE** bringt die Farbe neue Dimensionen in die Federzeichnung. Die ganze Vielfalt von Techniken können Sie jetzt anwenden.

In **ÖLMALEREI** erhalten Sie interessante Anregungen, wie Sie die Innenraumgestaltung Ihres Motivs in Ihr Bild integrieren können. Dekorative Tapeten und Blumen werden zum Brennpunkt von Kompositionen.
Gustave Courbet übte auf viele Impressionisten großen Einfluß aus. In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** lesen Sie, wie geschickt er Tonwerte modellierte und seinen Bildern den Charme des ungezwungenen Realismus gab.
Wie Sie die Zeichenkohle mit einem wäßrigen Aquarellauftrag kombinieren, zeigen wir Ihnen in **MISCHTECHNIKEN**. Harry Borgman bedient sich dieser Technik, um vor Leben sprudelnde Straßenszenen darzustellen.
In unserer Übung in **AQUARELL** geht es diesmal darum, wie man einen Himmel harmonisch komponiert. Die ausgewogenen Farben und der Gleichklang der Formen spielen eine entscheidende Rolle.
Körperteile wie Arme und Hände sind nicht leicht in ihren Proportionen zu erfassen. **SEHEN UND VERSTEHEN** verrät Ihnen viele nützliche Tricks.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Heft 35

Ein wöchentliches Sammelwerk

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 35

MISCHTECHNIKEN	
Kohle und Lavierungen	953
Übung: Auf dem Petersplatz	954
ÖLMALEREI	
Innenleben	957
Schritt für Schritt	959
SEHEN UND VERSTEHEN	
Hände	961
IM ATELIER	
Lawrence C. Goldsmith	964
TUSCHE	
Farbige Zeichnungen	966
Übung: Bulldogge und Katze	967
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Bilder ohne Pinsel	970
SKIZZEN UND STUDIEN	
Stille Modelle	974
AQUARELL	
Gleichklang	976
Übung: Aufkommender Sturm	978
Übung: Wind und Wolken	980
MATERIALKUNDE	
Zeichenfedern	Vorletzte Seite

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft erhalten, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Bitte füllen Sie eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 48064-202, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt, den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 86853-201, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1. Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abo beginnen soll und ob Sie regelmäßig für jeweils 12 Folgen einen Sammelordner wünschen.

WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

SAMMELORDNER

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder aber Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis beim Verlag wie folgt:

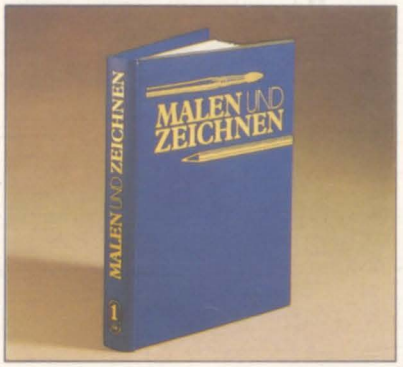
Deutschland: Der Sammelordner kostet DM 18. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI) Sammelwerk-Service, Postgirokonto Hamburg 4 80 64-2 02, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Österreich: Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7 85 72 01, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: Sammelordner MALEN UND ZEICHNEN.

Schweiz: Der Sammelordner kostet sfr 18. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; dort erhalten Sie die gewünschten Exemplare.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Hefte erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.



Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Holger Neuhaus, Marita Persian, Gudrun Anderson, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1.

Text- und Bildmaterial auf den Seiten:
Titel, 958, 959 Jane Corsellis; 953, 961 Rudy de Reyna; 954, 955, 956 Harry Borgman; 957, 970–973 Bernard Dunstan; 960 Arthur Stern; 961 oben Douglas R. Graves.1 962 Robert Beverly Hale, Terence Coyle; 963 Joseph Sheppard; 964, 965 Lawrence C. Goldsmith; 966–969 Howard L. Cossman; 974, 975 Nick Meglin; 976, 977 Rowland Hilder; 978, 979 E. John Robinson; U 3 Harry Borgman

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Kohle und Lavierungen

Zeichenkohle läßt sich außergewöhnlich gut mit anderen Medien kombinieren. Vor allem durch Lavierungen, wäßrige Aquarellfarbaufträge, lassen sich Arbeiten mit nuancenreichen Tonflächen schaffen.

Die in Verbindung mit Kohlezeichnungen wohl meist angewandte Mischtechnik ist die nachträgliche Lavierung. Um erste Erfahrungen in dieser Technik zu sammeln, benötigen Sie wenig Materialien: Fertigen Sie zunächst eine Zeichnung mit nicht zu weicher Kohle – sie könnte sonst verwischen. Für die Anlage der Tonflächen genügen dann zwei Pinsel, lampenschwarze Aquarellfarbe und klares Wasser.

Auf gutem Grund

Der ideale Untergrund für Lavierungen ist kaschierter Zeichenkarton. Weil er jedoch nicht ganz billig ist, empfiehlt sich heißgewalztes, möglichst glattes Aquarellpapier als guter Ersatz. Man kann es in zweiseitig gebundenen Blöcken kaufen – einzelne Blätter sollte man, damit sie nicht wellen, aufspannen.

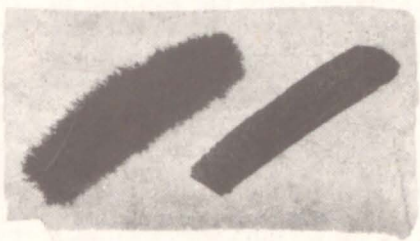
Zwar können Sie in jeder beliebigen Farbe lavieren, dezent harmonieren mit Kohlezeichnungen jedoch stets Grautöne. Um helle Grauwerte zu erzielen, mischen Sie Lampenschwarz mit recht viel Wasser an. Allein durch den Anteil des Wassers läßt sich der Tonwert des Farbauftrags mühelos regulieren. Selbst für tiefschwarze Partien benutzt man leicht mit Wasser verdünnte Farbe: So, wie sie aus der Tube kommt, wäre sie zu zähflüssig.

Um die Tonwerte anzulegen, beginnen Sie am besten mit den hellsten Flächen, denn es ist leichter, einen hellen Ton nachträglich zu vertiefen, als einen zu dunklen aufzuhellen. Zwar kann man wäßrige Farbaufträge mit einem feuchten Pinsel wieder vom Papier aufnehmen. Ein leichter Grauschleier bleibt jedoch in jedem Fall zurück.

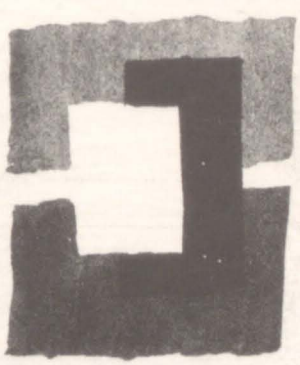
Indem Sie sich allmählich von den hellen zu den dunklen Tönen vorarbeiten, die größeren Flächen mit einem weichen, flachen Borstenpinsel ausführen und für filigraneres Arbeiten auf einen kleinen Rundpinsel zurückgreifen, kommen Sie sicher zu einer wirkungsvoll lavierten Kohlezeichnung.

VERWASCHTECHNIKEN

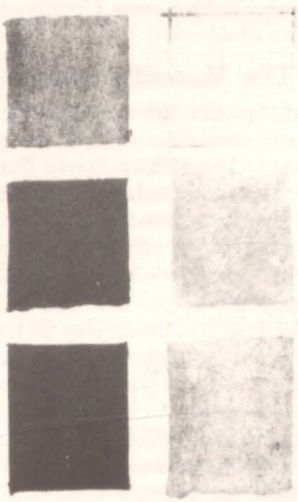
Um größere Flächen gleichmäßig zu gestalten, nehmen Sie mit dem Pinsel großzügig Farbe auf und stellen die Malunterlage schräg. Führen Sie den flachgehaltenen Pinsel in schwungvollen Zickzacklinien über das Papier.



Indem Sie über die erste Verwaschung einen zweiten Farbauftrag bringen, können Sie bestimmte Bereiche gezielt abdunkeln. Dabei erzielen Sie weich verlaufende Konturen, wenn Sie den zweiten Farbauftrag auf den noch feuchten Untergrund bringen. Auf bereits getrockneten Verwaschungen sind die Grenzen klar. Machen Sie es von Ihrem Motiv abhängig, welche Methode Sie verwenden.



Vom Farbauftrag ausgesparte Bereiche erscheinen noch leuchtender weiß, wenn sie von Grauwerten umgeben sind. Eine gute Übung ist es, eine ausgesparte Fläche mit unterschiedlich tief getönten Tonflächen einzugrenzen. Vor allem im präzisen Umgang mit dem Pinsel erwerben Sie durch die genaue Kontrolle mehr Sicherheit.



Weil die Grautöne auf dem Papier stets anders wirken als auf der Palette, sollten Sie die Töne, in denen Sie eine Zeichnung lavieren wollen, auf einem separaten Stückchen Papier ausprobieren. Für die Lavierung hat es sich in der Praxis bewährt, mit wenigen Abstufungen vom Papierweiß bis zu Tiefschwarz zu arbeiten, die sich klar staffeln.

Übung: Auf dem Petersplatz

In der Ansicht des Petersdoms faszinierte den Künstler Harry Borgman vor allem der Gegensatz zwischen dem mächtigen Bauwerk selbst und dem schlanken Obelisken auf dem Vorplatz. Das bunte Treiben der Menschenmenge vor dem Dom kam ihm gerade recht, um sein Bild zu beleben. Zunächst fertigte Borgman eine Kohlezeichnung mit einem Stift mittlerer Härte – gerade hart genug, um durch die späteren Farbaufträge nicht zu verwischen. Dann legt er mit wäßrigem Aquarellauftrag die Tonwerte an. Für seine Arbeit verwendet er Aquarellpapier, dessen rauhe Oberfläche mit dieser Technik besonders gut harmoniert.

1. Die Architektur

Harry Borgman zeichnet mit dem Kohlestift zunächst den Obelisken und die Kirche, um mit Umrissen die räumliche Komposition festzulegen. Um abzuschätzen, welche Betonung er später auf die Menschenmenge im Mittelgrund legen kann, ohne daß das Bild unruhig wirkt, führt der Künstler schon wesentliche architektonische Details aus.

2. Die Menschenmenge

Nachdem er die Architektur des Platzes zufriedenstellend festgehalten hat, wendet sich Harry Borgman der Menschenmenge zu. Wenn Sie im Vordergrund einige Passanten, und sei es nur als Silhouetten, klar hervortreten lassen, können Sie die Menschenmenge im Mittelgrund recht frei gestalten. Der Betrachter wird sie dennoch als Menschen erkennen. Indem Sie die Möglichkeit nutzen, sie als recht undifferenzierte Masse darzustellen, setzen Sie den wichtigsten Akzent auf die Gebäude, und die Figuren bleiben ein untergeordnetes Element.

Um sich eine Orientierungsmöglichkeit für die spätere Überarbeitung mit Aquarellfarben zu schaffen, können Sie schon jetzt einige dunkle Tonwerte mit dem Kohlestift anlegen. Borgman nutzt dieses Mittel darüberhinaus, um die Fassade des Doms zu texturieren.

1

2

3

3. Die Lavierung

Einen wirkungsvollen Himmel erhalten Sie, wenn Sie zunächst diesen Bildbereich mit einem flachen Haarpinsel anfeuchten. Indem Sie anschließend eine sehr dünne Lösung Lampenschwarz aufbringen und dabei die Wolken aussparen, ergeben sich herrlich zarte Verläufe. Wenn Sie sich unsicher sind, wie stark Sie das Papier befeuchten sollen – es besteht die Gefahr, daß die Farbe zu sehr in die Wolken blutet – probieren Sie die Technik separat aus.

Ein heller Ton sorgt dafür, daß der Obelisk deutlich hervortritt. Die Menschenmenge können Sie durch einige dunklere Partien kontrastreich gestalten.

Mit einem Rundpinsel Nr. 8 lassen sich sehr kleine Partien ausarbeiten. Bereiten Sie auf der Palette einen mittleren Grauton vor, und setzen Sie in der Menschenmenge Akzente, damit sie noch „bunter" erscheint. Ebenfalls in mittleren Tönen können Sie die Schatten auf den Gebäuden ausführen.

4

4. Dunklere Töne

Mit dem Haarpinsel legt Borgman in einem mittleren Grauton einen Schatten über den Platz. Indem er zwei horizontale Streifen weiß beläßt, deutet er räumliche Tiefe an und belebt zugleich die große monotone Fläche im Vordergrund ein wenig. Sie sollten diesen Grauton mit einem durchgehenden Pinselstrich auftragen, damit er gleichmäßig wirkt.

Mit einem sehr dunklen Grauton und einem Pinsel Nr. 5 lassen sich die dunkelsten Schatten und die Fenster in der Fassade ausführen. Auch für die Details am Obelisken ist er das passende Malgerät.

5

5. Tiefschwarze Akzente

Der Pinsel Nr. 5 eignet sich gut, um die Zeichnung mit einigen tiefschwarzen Akzenten in der Menschenmenge zu komplettieren. Dabei lohnt es sich, die Menschengruppe vorne links detaillierter auszugestalten. Borgman deutet die Schuhe, Hosen und Jacketts der Männer sowie Muster auf den Kleidern der Frauen an. Das Tiefschwarz der Figur vorn in der Mitte steht in reizvollem Kontrast zum Obelisken.

Weil die Zeichnung etwas Skizzenhaftes an sich hat, sollten auch die Tonflächen spontan und locker angelegt werden, damit der Gesamteindruck des Bildes geschlossen bleibt. Borgman stellt die Objekte daher nicht in allen Einzelheiten dar, sondern veranschaulicht eher ihren Charakter.

Das fertige Bild vermittelt den Eindruck, vor Ort entstanden zu sein. Tatsächlich malte Borgman es im Atelier nach einer Kohleskizze und anhand einer Photographie. Diese Art zu arbeiten hat Vorteile: Wenn Sie Skizzen einige Zeit ruhen lassen, fällt es Ihnen allein durch den gewonnenen Abstand leichter, das Essentielle des Motivs herauszufiltern und nur verwirrende Einzelheiten zu verwerfen. Überdies ersparen Sie sich mit dieser Vorgehensweise eine Menge Aufwand.

Randnotizen

Wichtig ist nur, daß Sie in Ihrer Skizze die Tonwerte genau festhalten – etwa durch Notizen am Rand der Zeichnung. Und noch ein Vorteil des Arbeitens mit Skizzen: Sie können zu Hause in aller Ruhe entscheiden, ob Sie Ihr Bild mit Lavierungen in Grautönen gestalten wollen oder ob vielleicht farbige Aquarellaufträge dem Motiv zu noch mehr Ausstrahlungskraft verhelfen können.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier, ungefähr 28 cm x 36 cm
- einen Kohlestift mittlerer Härte
- einen flachen Pinsel (1 cm), Aquarellpinsel Nr. 8 und Nr. 5
- Aquarellfarbe „Lampenschwarz".

Innenleben

Reizvolle Motive entdeckt man nicht nur vor seiner Haustür oder in der Natur. Schauen Sie sich in Ihrer Wohnung um, denn hier finden sich phantastische Anregungen.

Im Vergleich zur Landschafts- oder Portraitmalerei spielt die Darstellung von Innenräumen in der Malerei eine untergeordnete Rolle. Das ist schade, weil gerade dieses Sujet dem Künstler Anregungen bietet, sich in Farbzusammenstellungen, Perspektiven und in der Darstellung einer bestimmten Beleuchtung zu üben.

Die Voraussetzung für einen gelungenen Bildaufbau ist ein interessanter Blickwinkel. Bei der Darstellung eines Interieurs können etwa geöffnete Türen reizvolle Einblicke in benachbarte Räume vermitteln. Eine geschickte Ausnutzung der Linien von Zimmerecken und der Decke kann aussagekräftige kompositorische Teilungen schaffen, ungewöhnlich plazierte Möbel bringen Abwechslung ins Bild, und eine Person wirkt als Silhouette im Zentrum einer Komposition besonders vorteilhaft.

Wie bei einem Landschaftsgemälde sollte auch beim Bild eines Raums der Vordergrund bewußt gestaltet werden. Das Muster eines Teppichs oder ein Möbelstück im Anschnitt eignen sich gut für diese Aufgabe. Falls die Gegenstände im Raum dazu nicht taugen, können Sie um der Wirkung willen ruhig frei improvisieren.

Tonwerte und Farben

Bevor Sie Pinsel und Farbe zur Hand nehmen, sollten Sie sich entscheiden, worauf Sie das größere Gewicht legen möchten: auf die Lichtwirkung oder auf die dekorativen Elemente. Soll die Lichtwirkung im Mittelpunkt des Interesses stehen, dann richten Sie Ihr Augenmerk vor allem auf Tonwerte: Hell-Dunkelkontraste führen sicherer durchs Bild als Farbkontraste. Indem Sie die dunklen und hellen Farbtöne leicht übertrieben gegeneinander absetzen, können Sie das Licht sehr gut als ordnendes Element nutzen.

Soll die Betonung mehr auf den dekorativen Eigenschaften, auf Mustern oder Texturen liegen, dann treten die Tonwertkontraste zugunsten der Farbe etwas zurück. Indem Sie die Farbkontraste betonen, beleben Sie das Bild.

Interpretationen

Schränke, Tische, Sessel, Türen oder Ecken können Sie mit ziemlich harten und klaren Konturen definieren, oder Sie deuten die Formen der Gegenstände ohne lineare Begrenzung frei an und schaffen weiche Farbübergänge. Beide Malweisen haben ihren Reiz und schaffen ganz eigene Interpretationen eines Raumes. Es lohnt sich in jedem Fall, beide Herangehensweisen auszuprobieren, um ihre Ergebnisse gegeneinander abzuwägen und um seinen eigenen Stil zu entwickeln.

Tip

BELEUCHTUNG BEACHTEN

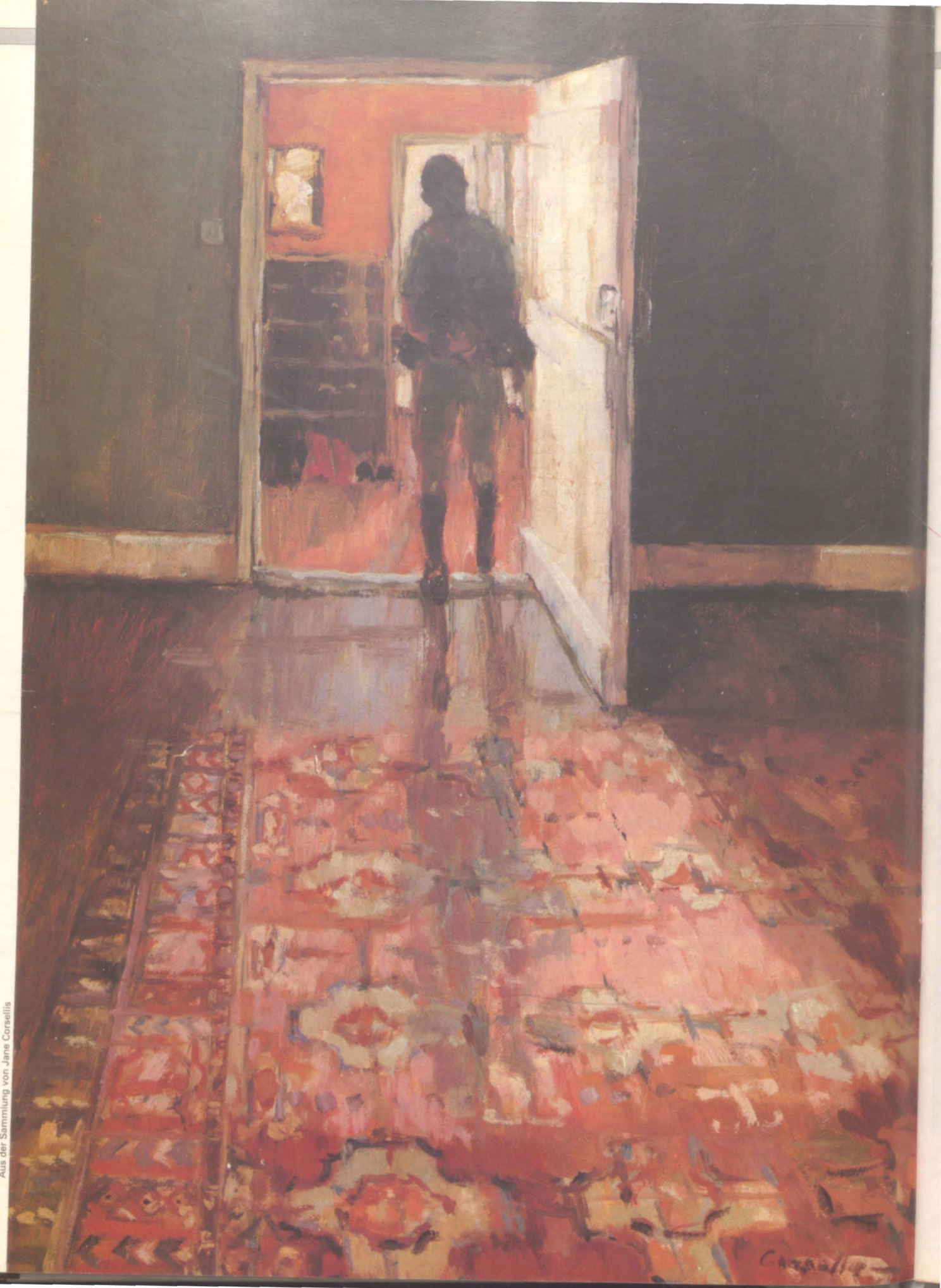
Tageslicht wirkt normalerweise kalt. Eine Ausnahme bildet direktes Sonnenlicht, das die Gegenstände in einen warmen Ockerfarbton taucht. Künstliches Licht erscheint meistens noch wärmer. Mischen Sie Ihre Farben so, daß sie die Beleuchtungssituation wiedergeben. Die Farbtemperaturen in den schattigen Bereichen gehorchen eigenen Regeln: Kaltes Licht erzeugt warme Schatten, und die Schatten von warmem Licht wirken kalt.

MEISTER DES INTERIEURS

In den Gemälden zweier niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Vermeer und de Hooch, haben Interieurs einen großen Stellenwert. Ihnen verdanken wir beeindruckende Dokumente der damaligen gutbürgerlichen Wohnkultur. Weil sich die Maler sehr für Licht und Schatten in den feinsten Abstufungen interessierten, findet man in ihren Bildern detailliert ausgeführte Teppiche oder mit reichen Schnitzereien versehene Stühle. Ihr Werk steckt voller Anregungen für jeden, der Innenräume darstellen möchte.

„Portrait von Pierre Bonnard vor seiner Leinwand" von Edouard Vuillard, Tempera auf Leinwand, 114 cm x 142 cm. Die Wirkung des Interieurs beruht auf einer begrenzten Farbwahl und auf dem Kontrast der hellen Partien gegenüber den schattigen Bereichen.

M. frdl. Gen. Petit Palais, Paris



Aus der Sammlung von Jane Corsellis

Schritt für Schritt

Beginnen Sie Ihre Gemälde von Innenräumen stets mit einer Vorzeichnung, in der Sie Ihren Standort und die Perspektive festlegen. Die Regeln der perspektivischen Darstellung sind auf alle in die Tiefe führenden parallelen Linien anzuwenden, gleichgültig, ob es sich um Muster auf einem Teppich, die Holztäfelung einer Decke oder die Begrenzungen von Möbeln handelt.

Da in Innenräumen die natürliche Horizontlinie von Wänden verstellt ist, hat man es mit der Perspektive etwas schwerer als in der Landschaftsmalerei. Doch auch hier gilt: Ihre Augenhöhe bestimmt die Horizontlinie, auf der sich alle in die Tiefe führenden parallelen Linien in einem Fluchtpunkt treffen. In einer Skizze haben wir veranschaulicht, daß sich in Jane Corsellis' Gemälde die Linien des Teppichmusters in einem einzigen Fluchtpunkt auf Augenhöhe treffen. Auch für Ihre Bilder sind solche Hilfszeichnungen eine gute Orientierung.

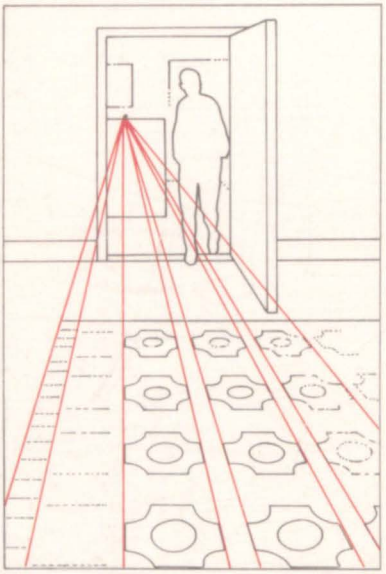
Nach der Skizzenarbeit ist eine monochrome Untermalung ein guter Schritt, um das Motiv genauer zu erfassen. Konzentrieren Sie sich vor allem auf unterschiedlich helle Bereiche, anstatt nacheinander die Formen sämtlicher Gegenstände zu übertragen. Auf diese Weise erfassen Sie eher die Atmosphäre des gesamten Zimmers.

In vielen Wohnräumen beherrschen dunkle Farbtöne das Bild; deshalb ist es besonders schwierig, die subtilen Tonwertunterschiede zu erkennen. Weil Sie sich bei der Untermalung noch nicht um Farben zu kümmern brauchen, kann es eine große Hilfe sein, zunächst einmal die Tonflächen herauszuarbeiten.

Farbgebung

Bei der anschließenden Farbgebung können Sie direkt von der Leinwand ablesen, wie dunkel Sie die Farbtöne anmischen müssen. Außerdem können Sie viel freier mit der Farbe umgehen, wenn Sie bereits eine Grundlage auf der Leinwand geschaffen haben. Für Ihre ersten Versuche in der Darstellung von Räumen hat es Vorteile, wenn Sie mit kleinen Bildformaten – etwa 20 cm x 30 cm – arbeiten. Sie behalten so einen besseren Überblick über die Gesamtkomposition.

MUSTERPERSPEKTIVE



Auch das Muster eines Teppichs gehorcht den Gesetzen der perspektivischen Darstellung. Die in die Bildtiefe führenden parallelen Linien treffen in einem Fluchtpunkt zusammen, der sich auf Augenhöhe befindet. In den geometrischen Formen regelmäßiger Muster wird die perspektivische Verkürzung deutlich. Sie erscheinen um so schmaler, und die Abstände werden kürzer, je weiter sie vom Betrachter entfernt liegen.

„Zimmer in Suffolk" von Jane Corsellis, Öl auf Leinwand, 30 cm x 35 cm. Bevor die Künstlerin ihr Gemälde schuf, fertigte sie vorbereitende Ölskizzen. Mehrmals wechselte sie ihren Standpunkt auf der Suche nach der idealen Komposition.

„Portrait" von Arthur Stern, Öl. Das Streifenmuster des Stuhls bestimmt den Vordergrund und erweitert das Farbspektrum. Das Zusammenspiel warmen und kalten Lichts ist ein weiterer farblicher Höhepunkt des Bildes.

Hände

Ausdrucksvolle Hände sind für jeden Künstler ein lohnendes Studienobjekt.

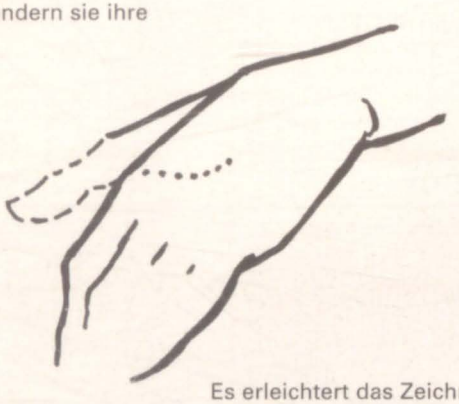
Wer in Ruhe die ausdrucksvollen Handhaltungen der Personen auf Bildern alter Meister studiert, dem wird schnell klar, daß Hände und Arme, korrekt wiedergegeben, über einen Menschen genausoviel aussagen können wie sein Gesichtsausdruck. Hände, Arme und Finger sind allerdings nicht ganz leicht zu zeichnen; wenn man jedoch ein paar anatomische Details kennt und mit den wesentlichen Grundregeln vertraut ist, wird die Arbeit um vieles einfacher.

Die eigene Hand ist das ideale „Modell", wenn man sich mittels Studien und Skizzen die Anatomie dieses Körperteils verdeutlichen will. Grundsätzlich gilt: Die Hälfte der Handlänge ist sowohl das Maß für die Länge der Finger als auch für die Breite der Hand auf Höhe der Fingerwurzeln.

Oft werden Hände zu klein dargestellt: Ihre Länge kann jedoch leicht der Länge des Kopfes entsprechen, und bei gespreizten Fingern kann eine Hand das Gesicht bedecken.

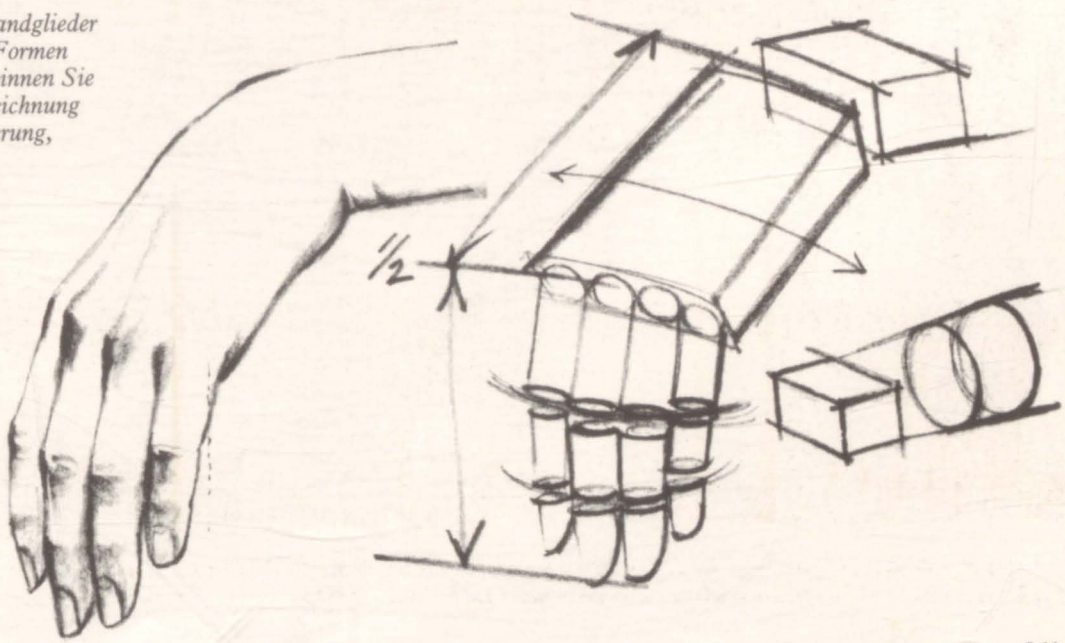
Ausschlaggebend für die gelungene Wiedergabe eines Armes ist sein „Volumen", also die Wirkung von Licht und Schatten auf den Wöl-

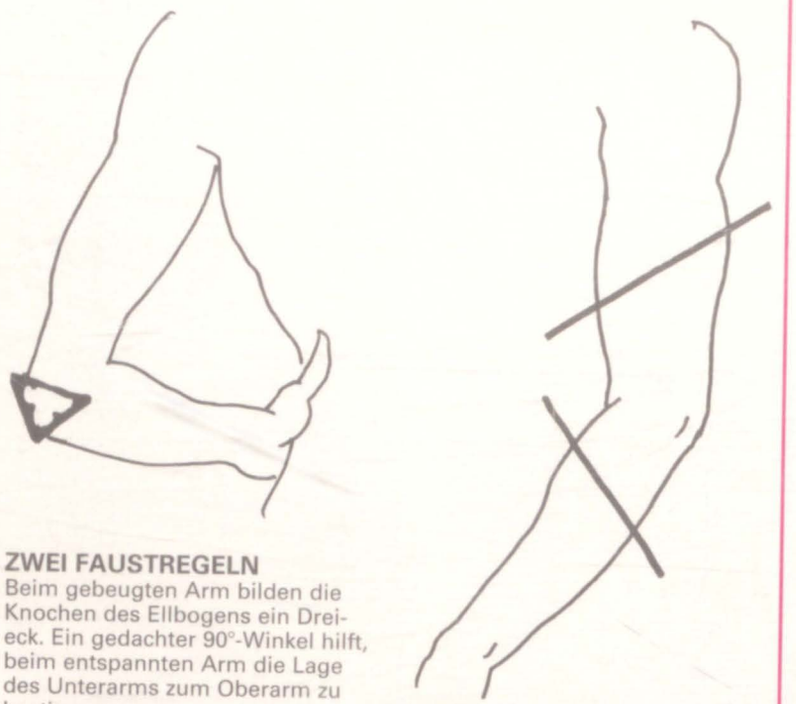
Die Hand läßt sich aus drei Grundformen konstruieren: Handteller, Finger und Daumen. Je nach der Handhaltung verändern sie ihre Lage zueinander.



Es erleichtert das Zeichnen sehr, wenn Sie zunächst die richtige Lage von Handfläche und Fingern zueinander finden und den Daumen nachträglich anfügen.

Indem Sie die Handglieder als geometrische Formen konstruieren, gewinnen Sie für die genaue Zeichnung eine gute Orientierung, die Ihnen hilft, Proportionen zu erkennen.





ZWEI FAUSTREGELN
Beim gebeugten Arm bilden die Knochen des Ellbogens ein Dreieck. Ein gedachter 90°-Winkel hilft, beim entspannten Arm die Lage des Unterarms zum Oberarm zu bestimmen.

bungen der Muskeln. Jeder Mensch – nicht nur ein Modellathlet – hat diese Muskeln. Ihre Formen vermitteln das Gefühl von der Körperhaftigkeit des Armes. Die bloßen Umrißlinien reichen hier nicht aus. Verschiedene Armhaltungen verdeutlichen das:

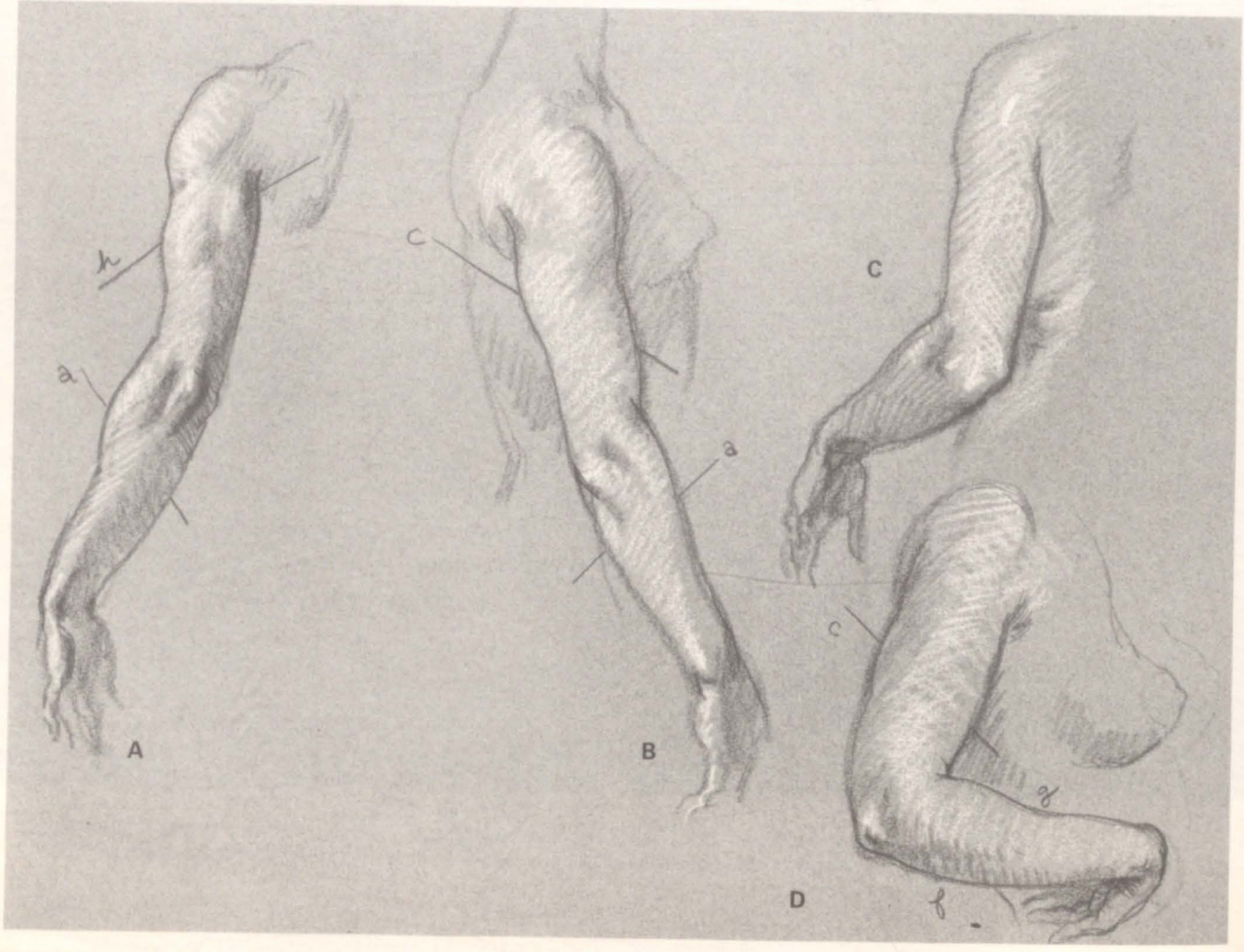
A. Ausgestreckter Arm von hinten: Wichtig sind die leichten Wölbungen an der Innenseite, die auch bei diesem Mädchenarm prägnant hervortreten.

B. Gestreckter Arm von der Seite: Die Wölbungen am äußeren Oberarm sind prägnanter als die auf der Innenseite des Unterarms.

C. Gebeugter Arm von hinten: Die Ellbogenknochen bilden miteinander ein Dreieck.

D. Gebeugter Arm von der Seite: Die einzelnen Muskeln sind weniger prägnant, der Arm insgesamt erscheint aber voluminöser.

Rechts: Studien für „Martyrium des Hl. Vitale" von Frederico Barocci. Unten: Beispiele verdeutlichen die Regeln der Anatomie.



Staatliche Museen, Berlin

Lawrence C. Goldsmith

Ein weiter Ausblick auf ferne Berge ist Lawrence C. Goldsmiths bevorzugtes Motiv. Obwohl der Künstler inzwischen jedes Detail der Szenerie aufs genaueste kennt, gewinnt er ihr immer neue Aspekte ab.

„Ich glaube, jeder Maler hat sein Lieblingsmotiv, seine Lieblingslandschaft, die er immer wieder neu zu interpretieren versucht", erklärt der Maler Lawrence C. Goldsmith. „Ich bin stets aufs Neue fasziniert von dem Panorama, das sich mir unweit meines Ateliers bietet: ein Ausblick über sanfte Wiesen und Felder auf eine mächtige Gebirgskette in der Ferne.

Ich kenne dieses Motiv inzwischen schon in- und auswendig. Deshalb geht es mir auch schon lange nicht mehr um die möglichst naturgetreue Darstellung der Landschaft. Ich lasse sie vielmehr fast meditativ auf mich wirken, versuche herauszufinden, welche Gefühle sie in mir erweckt und drücke diese sehr persönliche Stimmung dann mit Farbe und Pinsel aus.

‚Blick nach vorn' ist ein gutes Beispiel für die Ergebnisse dieser subjektiven Sicht- und Arbeitsweise: An diesem Tag empfand ich die Landschaft als drohend und bedrükkend; es herrschte eine merkwürdig erwartungsvolle Gewitterstimmung, die mich sehr beeindruckte. Ich versuchte, diese Atmosphäre festzuhalten, indem ich die ferne Bergkette in einem schweren, tiefen Blau malte; die Bäume ragen kahl in den fahlen, sepiagetönten Himmel mit seinen dramatischen, beinahe bedrohlichen Rotakzenten. Die Büsche im Vordergrund habe ich transparent und schwebend angelegt, um die Intensität von Irrealität und Erwartung noch zu verstärken.

„Blick nach vorn" von Lawrence C. Goldsmith, Aquarell auf Papier, 61 cm x 46 cm.

Interessant dabei ist, daß eigentlich keine dieser Farben völlig frei erfunden ist: Das Blau der Hügel war in Wirklichkeit ein mattes Blaugrün, der Himmel schimmerte fahl braungrau und die Rotakzente am Horizont waren undeutliche Reflexe des Sonnenunterganges. Aber all diese realen Elemente der Landschaft wurden von mir ins Irreale überhöht, denn die Farben sollten widerspiegeln, was ich fühlte, und nicht, was ich sah.

Wenn man auf Gefühle Wert legt, muß man die Farben frei fließen lassen, schnell arbeiten, sich nicht mit Details aufhalten. Ich arbeite daher am liebsten mit Aquarellfarben, die ich mit viel Wasser auslaufen lassen kann. In meinem Bild ‚Vage Formen' habe ich diese Technik bis zum Extrem getrieben.

Es zeigt die gleiche Landschaft wie ‚Blick nach vorn', aber die Stimmung ist eine völlig andere: Das Bild vermittelt den Eindruck heiterer Gelöstheit, die Düsternis ist gewichen; man wird an die ungezwungene Atmosphäre eines lauen Sommerabends erinnert.

Mit Wasser habe ich bei diesem Bild wirklich nicht gespart. Ich brachte die Farben naß-in-naß auf feuchtes Papier auf und kippte dann das Zeichenbrett, um sie im unteren Teil des Bildes weich ineinanderfließen zu lassen. So konnte ich den Eindruck sanfter Gelöstheit noch verstärken.

Heitere Pastelltöne

Um die Bergketten im Hintergrund anzudeuten, genügte mir ein unregelmäßiges Muster aus tiefen Schwarz- und Blautönen im oberen Drittel des Bildes. Ich führte es erst aus, als die anderen Farben schon fast trocken waren, denn es sollte nur ganz wenig verlaufen. So wirken die Berge substantieller und solider; sie bieten einen konstruktiven Halt für die fließenden, heiteren Pastelltöne des übrigen Bildes.

Dadurch, daß ich mich immer wieder dazu zwinge, ein vertrautes Sujet mit neuen Augen zu sehen, neue Aspekte und Ideen zu suchen, meine Phantasie spielen zu lassen, wird meine Arbeit nie langweilig. Ich versuche, durch meine Motive meine Kreativität zu wecken, nicht aber, mir von meinem Motiv vorschreiben zu lassen, wie mein Bild auszusehen hat!"

„Vage Formen" von Lawrence C. Goldsmith, Aquarell auf Papier, 61 cm x 46 cm. Hier interpretierte der Künstler die Landschaft besonders frei. Nur noch die baumähnlichen Strukturen und einige Farben lassen auf das Motiv schließen.

Farbige Zeichnungen

Vielleicht haben Sie farbige Tusche schon einmal für Lavierungen in Ihren Skizzen benutzt. Doch auch für den Zeichner hat dieses Medium seinen Reiz.

In farbigen Zeichnungen brauchen Sie auf die große Genauigkeit, die eine Zeichenfeder bietet, nicht zu verzichten. Mit Federzeichnungen in farbiger Tusche erreichen Sie die Konturenschärfe und die ganze Vielfalt von Stricharten und Punktierungen, die unterschiedlichsten Techniken zum Aufbau und Tonwerten können nun angewandt werden, und die Farbe kommt als neue Dimension in die Zeichnung.

Zusammenspiel von Farben

Kreuzschraffuren, Punktierungen, Strichlagen und Überlagerungen von Linien eignen sich hervorragend, um subtile Farbmischungen zu erzielen. So ergibt zum Beispiel eine gelbe Strichelung über einer roten Punktierung als optische Mischung Orange, die für das Auge weit anziehender ist als ein auf der Palette gemischter Farbton.

Besonders wenn Sie in Ihren Zeichnungen eine naturgetreue Farbgebung anstreben, dürfte Sie interessieren, welche Farbtöne im Handel angeboten werden. Unsere Farbskala zeigt eine Auswahl Farben verschiedener Hersteller, die deutlich macht, wie vielfältig Ihre Möglichkeiten sind.

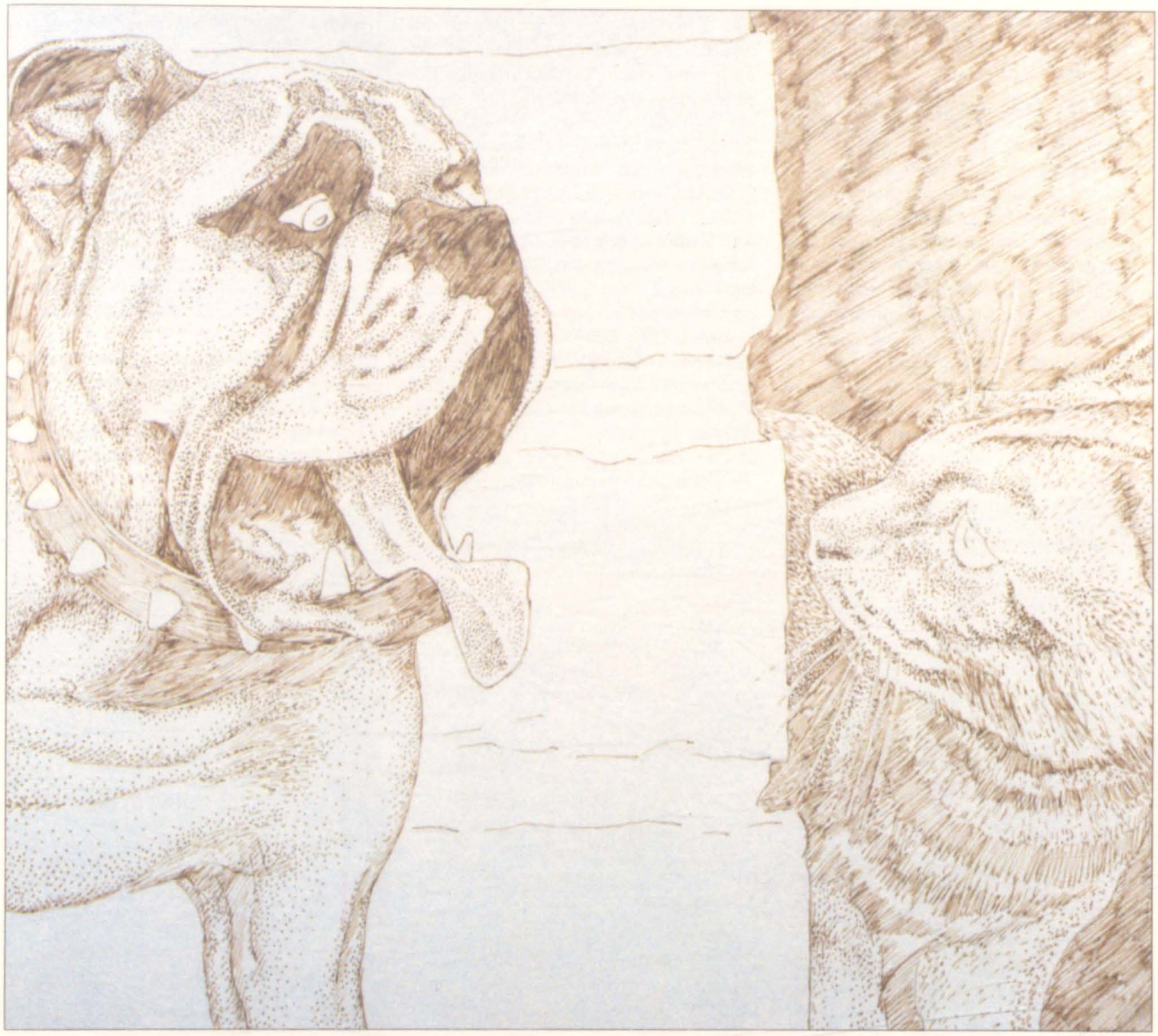
Weil sich Tusche nicht radieren läßt, sollten Sie auf die Farbplanung einiges Gewicht legen. Setzen Sie die Farben, die in Ihrer Zeichnung die wichtigste Rolle spielen sollen, von Anfang an ein. Auf dieser Grundlage entwickeln Sie dann das Farbgefüge.

DAS ZEICHENGERÄT

Für farbige Tuschezeichnungen können Sie entweder die bequemen technischen Tuschefüller benutzen oder einen Federhalter mit auswechselbaren Federn. Um nicht bei jedem Farbwechsel die Federn reinigen zu müssen, setzen Sie am besten für jede Farbe eine andere Feder ein. Die meisten Künstler verwenden für die im Bild vorherrschenden Farben Tuschefüller, jedoch Eintauchfedern für die übrigen Farbtöne.

FARBSKALA FÜR DIE GEBRÄUCHLICHSTEN TUSCHEFARBEN

1



Übung: Bulldogge und Katze

In seiner Cartoon-ähnlichen Zeichnung legt es Howard Cossman darauf an, Spannung zu erzeugen. Eine getigerte Katze streicht um eine Ecke – und steht plötzlich völlig unverhofft einer Bulldogge Auge in Auge gegenüber.

Indem der Künstler beide Tiere im Anschnitt darstellt, führt er den Betrachter ganz nah an die Szene. Vom Hund fällt sofort das riesige, bedrohliche Maul ins Auge, von dem der Künstler mit Hilfe des Mauerwerks kompositorisch geschickt auf die Katze überleitet. Es ist die waagerechte Anordnung der Mörtelfugen, die den Blick führt. Cossman nutzt die Überraschung im Ausdruck beider Tiere, um den Moment der Spannung noch weiter zu steigern und der Zeichnung ihre Anziehungskraft zu verleihen.

1. Umrisse und Tonwerte

Mit einem HB-Bleistift können Sie die Umrisse und wichtige Linien der Komposition skizzieren. Um die Hell-Dunkel-Verteilung festzulegen, benutzen Sie jedoch besser einen Tuschezeichner mit einer sehr feinen Linienbreite (0,13 mm). Wenn Sie graue Tusche verwenden, verschaffen Sie sich zwei Vorteile: Sie ist so hell, daß man sie später mühelos durch farbige Linien abdecken kann, und ihre Farbneutralität gewährleistet, daß sie nicht mit anderen Farben konkurriert.

Durch abwechselndes Schraffieren und Punktieren läßt sich eine große Vielfalt in der Oberflächenbeschaffenheit und in den Tonwerten erzielen.

DECKENDE TUSCHEN

Sowohl transparente als auch deckende Tuschefarben sind im Handel erhältlich. Die Palette der deckenden Tuschen umfaßt zwar weniger Farben, jedoch werden sie auch in Gold und Silber angeboten. Aufgrund ihres hohen Pigmentanteils ergeben sie einen deckenden und lichtechten Farbauftrag.

2. Farbige Übersetzung

Die bisher „graue" Zeichnung erhält nun ihre Farbtöne. Howard Cossman benutzt dazu Tuschezeichner. Das Fell der Katze führt er in Siena aus, ihr Auge in einer Mischung aus Gelb und Hellgrün, die Pupille in Schwarz. Die Nase des Hundes bekommt eine Schraffur in Sepia, ebenso die Augenhöhle; die Pupille wird schwarz wiedergegeben. Das Innere des Mauls läßt sich gut mit kurzen, schwarzen und blauvioletten Strichen wirkungsvoll vertiefen, nur die Zunge wird mit Karminrot punktiert.

Es lohnt sich, bei der farbigen Ausarbeitung die Stofflichkeit der Oberflächen durch geeignete Striche und Punkte herauszuarbeiten. So können beim Katzenfell Ihre Striche der Richtung des Fells folgen; an Stellen mit kürzerem Haar bietet sich eher eine Punktierung an, genau wie für das glatte und kurzhaarige Fell des Hundes. Der Hintergrund wird in dichten, sich teilweise überlagernden Schraffuren in Kobaltblau und Siena ganz schlicht gehalten. Durch diesen kühlen, dunklen Hintergrund heben sich die helleren, wärmeren Farben von Katze und Hund besser ab und gewinnen so an Lebendigkeit.

Indem Sie im Wechsel und sich teilweise überlagernd Punktierungen und Schraffuren in Siena und Grau aufbringen, verleihen Sie der Mauer Textur.

Die Zeichnung wirkt noch etwas zu flach und verlangt nun nach etwas stärkeren Kontrasten. Das Auge trennt noch nicht genügend zwischen Hund, Mauer und Katze, da Tonwerte und Farbintensitäten noch nicht genügend ausgeprägt sind.

Tip

AUF GLATTEM KARTON

Die besten Ergebnisse mit Tusche erzielen Sie auf einer glatten Oberfläche. Bristolkarton eignet sich besonders gut. Er begünstigt eine fließende Strichführung und außerdem besteht kaum die Gefahr, ihn mit spitzer Feder aufzureißen.

2

3. Farbkontraste

Da im letzten Stadium der Zeichnung eine Vielzahl unterschiedlicher Tuschefarben benötigt wird, empfiehlt es sich, mit einem Federhalter und Zeichenfedern für die verschiedenen Farben statt mit vielen teuren Tuschefüllern zu arbeiten.

Der blaue Hintergrund läßt sich durch langgezogene Striche und einige wenige Kreuzschraffuren mit kaltem Kobaltblau weiter vertiefen. Mit warmem Gelb und Orange können Sie die Struktur, Färbung und Zeichnung des Katzenfells präziser ausarbeiten. Benutzen Sie die Farben sparsam, damit das Fell nicht dunkel erscheint, sondern durch den Kontrast zu leuchten beginnt und sich vom Hintergrund abhebt.

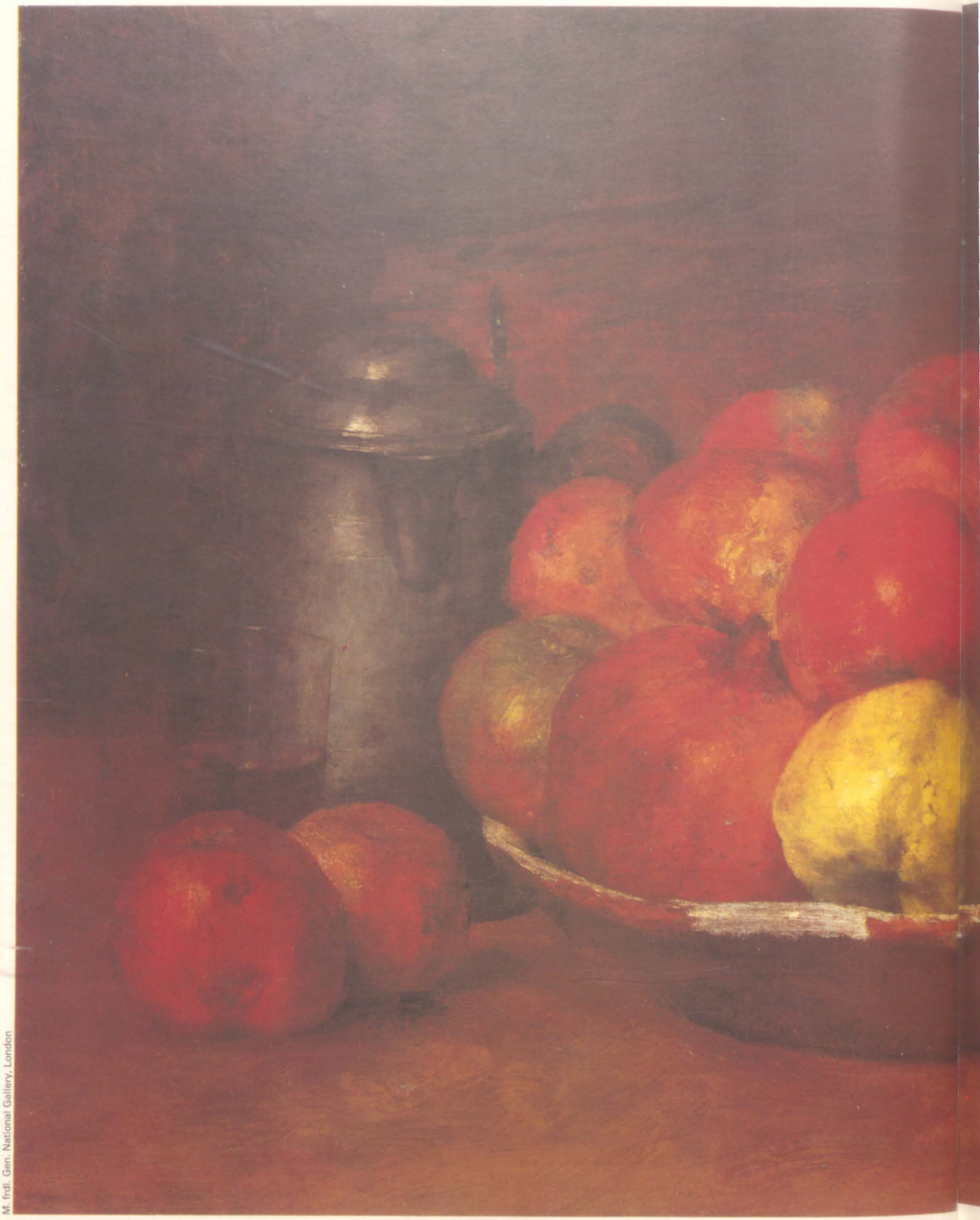
Der Hund bleibt weiterhin der hellste Teil des Bildes; allerdings sollten seine Gesichtszüge in den dunklen Bereichen weiter verdichtet und noch genauer gezeichnet werden. Die Zunge wirkt noch lebendiger, wenn Sie dort einige Akzente in Scharlachrot setzen. Um diesen Bereich farbig noch ein wenig kontrastreicher auszuführen, fügen Sie weitere Punktierungen in Blauviolett, Rotviolett und Siena in das geöffnete Maul. Durch die kontrastreiche Gestaltung scheint die Bulldogge aus dem Bild herauszutreten.

Die fertige Zeichnung sollte in aller Ruhe trocknen, bevor Sie sie rahmen. Arbeiten Sie besser nicht mit Löschpapier: Die Tusche könnte verschmieren.

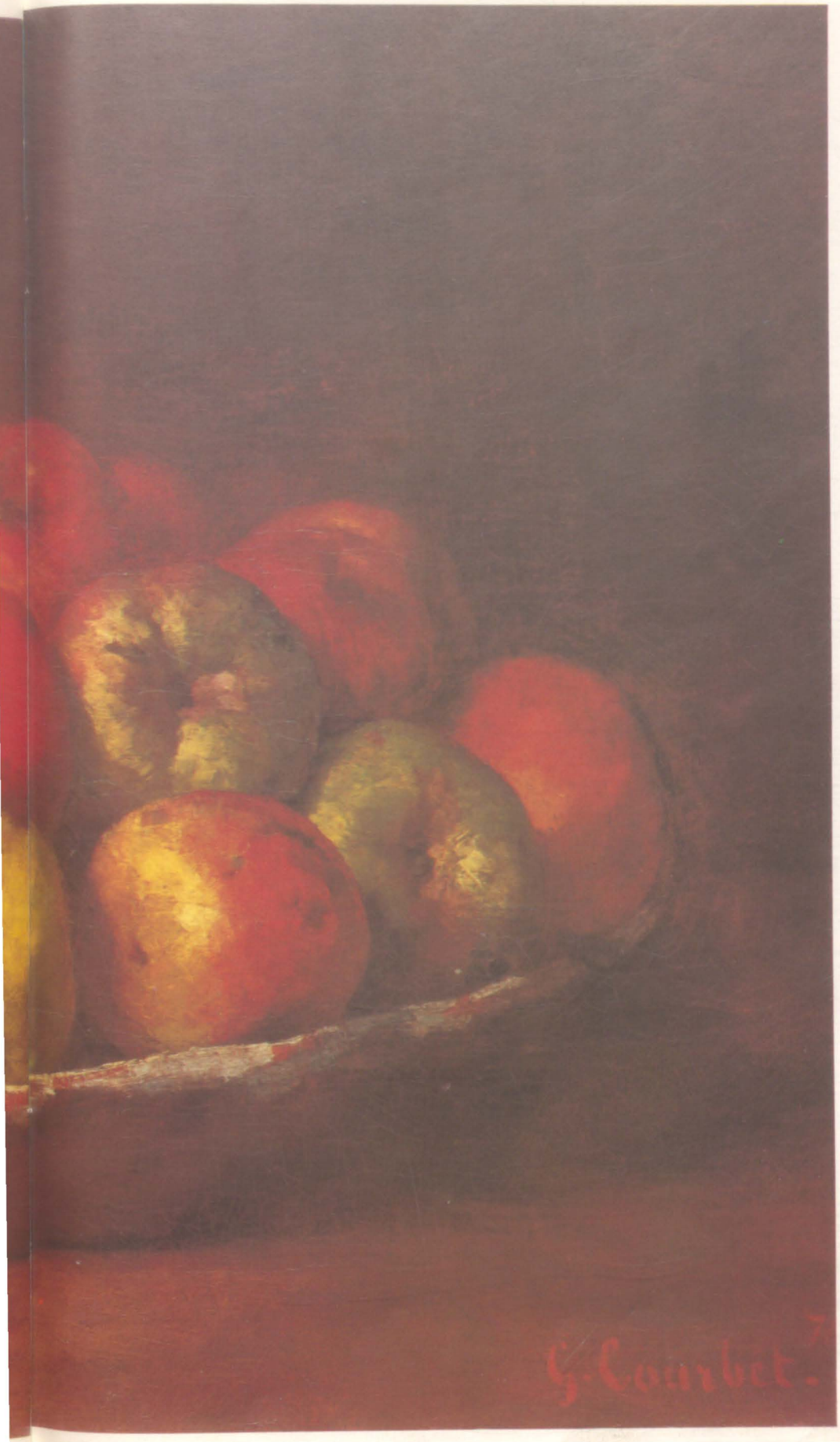
WAS SIE BRAUCHEN

- Bristolkarton (16 x 18 cm)
- einen HB-Bleistift
- mehrere Tuschezeichner mit einer Linienbreite von 0,13 mm und dafür geeignete Spezialtusche in den Farben Grau, Siena, Gelb, Hellgrün, Sepia, Karminrot, Kobaltblau und Schwarz
- einen Federhalter und feine Zeichenfedern
- Zeichentusche in den Farben: Scharlachrot, Blauviolett, Rotviolett, Kobaltblau, Siena Natur, Gelb, Orange, Schwarz.

3



M. frdl. Gen. National Gallery, London



Bilder ohne Pinsel

Gustave Courbet, von seiner Motivwelt eher ein Traditionalist, erregte mit seiner Maltechnik Aufsehen.

Courbet war, anders als seine Bilder auf den ersten Blick vermuten lassen, ein komplizierter Mensch. Er hatte radikale politische Ansichten und liebte es, andere Menschen zu schockieren. Zwar wirken viele seiner Gemälde fast wie die eines alten Meisters, doch gründete sich sein Realismus eher auf dem Gedanken, die Alltagswelt möglichst objektiv wiederzugeben. Und nimmt man seine Bilder genauer unter die Lupe, so entdeckt man, daß dieser große Meister des 19. Jahrhunderts durchaus einige maltechnische Neuerungen einführte.

Spachtelmalerei

Für seine berühmten Meerbilder etwa legte Courbet sehr dunkle Untergründe an, die er dann mit helleren, zu stark texturierten Flächen verdichteten Farbtönen überarbeitete. Im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung gelangte er zu einer systematischen Verwendung des Palettmessers und kam in einigen Bildern sogar ohne einen einzigen Pinselstrich aus.

Bis auf Constable hatte vor Courbet kein Maler das Palettmesser so konsequent eingesetzt. Doch während Constable es vor allem benutzte, um durchbrochene Flächen, etwa wirkungsvolles Blatt-

„Stilleben, Äpfel und Granatäpfel", 1871–1872, Öl auf Leinwand, 44 cm x 61 cm. Ein gutes Beispiel für Courbets kompakte, schwere Formen.

M. frdl. Gen. Louvre, Paris

„Das Atelier des Meisters, eine wirkliche Allegorie, die sieben Jahre meines künstlerischen Lebens zusammengefaßt", 359 cm x 598 cm, hier ein Ausschnitt, 1855, Öl auf Leinwand.

werk, zu erzeugen, setzte Courbet sein Palettmesser gelegentlich auf der gesamten Leinwand ein.

Wie so häufig in der Malerei rief Courbets ungewöhnliche Malweise sogleich die Kritik auf den Plan. Es war der englische Maler Sickert, der eine besonders scharfe Kritik für seinen Kollegen übrig hatte: Ölfarbe brauche Luft – eine mit dem Messer bearbeitete Farbfläche zeige jedoch unangenehme Anhäufungen von Farbe und weise eine dicke, glasige Haut auf.

Zwar besteht bei der Spachtelmalerei tatsächlich die Gefahr, daß die Farbe zu langsam trocknet, sich dabei zusammenzieht und eine undurchlässige, nachdunkelnde Haut bildet. In der Tat besitzt die Verwendung des traditionellen Werkzeugs Pinsel den Vorteil, daß auf der Farboberfläche winzige Furchen entstehen, die Luft an die Farbe lassen, damit sie gründlich austrocknen kann, und den darauffolgenden Farbschichten sicheren Halt geben. Doch auf Courbets frühe Meisterwerke traf diese sehr theoretische Kritik sicher nicht zu.

Courbet verstand es, sein Palettmesser auf eine rigorose und abwechslungsreiche Art einzusetzen. Oft kratzte er die Farbe über die ganze Leinwand und ließ so einen dünnen und zugleich lebhaften Farbauftrag entstehen, wie er mit einem Pinsel kaum zu erreichen gewesen wäre.

Wie meisterhaft Courbet es verstand, mit der Farbe umzugehen, zeigt sich in seinem Bild „Das Atelier . . .". Es strahlt enorme Vitalität und Selbstbewußtsein aus. Courbet beschränkte sich hier auf eine sehr begrenzte Palette, die auf Umbra, Ocker und Schwarz basiert.

Eine großartige Konzeption

Einige Bereiche scheinen durch die Wahl so traditioneller Töne an Rembrandt oder Velázquez zu erinnern. Andere Bildpartien verraten jedoch Courbets mutige Seite.

Die geheimnisvolle Fläche der hinteren Atelierwand, auf der fern und nur andeutungsweise erkennbar eine Landschaft zu sehen ist, erhält ihre geheimnisvolle Wirkung durch einen schimmernden, glasurartigen Farbauftrag, auf den der Künstler Pigmente körnig grob aufrieb. Sogar noch relativ ausdrucksschwache Bereiche wie etwa der Fußboden im Vordergrund zeigen eine abwechslungsreiche Textur.

Die Ausarbeitung der einzelnen Köpfe und Personen gelang Courbet so genau und individualisierend, daß man sich fragen könnte, ob der Künstler Modelle für dieses Bild posieren ließ. Vorbereitende Skizzen sind für dieses Gemälde nicht bekannt – es existiert lediglich die Photographie eines Aktmodells in einer ähnlichen Pose, wie sie sie die unbekleidete Figur neben der Staffelei einnimmt. Möglicherweise arbeitete Courbet also nach Photos.

Wenn man die Oberfläche der Leinwand aus der Nähe betrachtet, entdeckt man eine Eigenheit, die an Rembrandt erinnert: Das kostbare Muster auf dem Umhang der Frau rechts im Bild kommt durch satt aufgetragene Pigmente auf einem dunklen Untergrund zustande. Und es überrascht kaum noch – Courbet verwendete in diesem Bereich besonders großzügig das Palettmesser.

Courbets so herrlich variationsreicher Umgang mit der Farbe zeigt sich auch darin, wie unterschiedlich der Künstler die Formen begrenzte. Im Bereich des hell erleuchteten Wandvorsprungs rechts etwa brachte er die Farbe recht grob auf, während er das Fell am Schwanz der Katze ausgesprochen fein naß-in-naß mit den Farben des Hintergrunds vermalte.

Es ist diese Meisterschaft im Umgang mit der Farbe, die es dem Künstler erlaubte, auch mit einem ungewöhnlichen Werkzeug wie dem Palettmesser Wirkungen zu erzielen, die noch heute zu recht Bewunderung hervorzurufen vermögen.

„Die Jagdbeute" 1856, Öl auf Leinwand, 211 cm x 181 cm. Weiche, dünne Farbaufträge – etwa im Gesicht des Mannes mit dem Horn – kontrastieren mit flachen Farben, die er gerade so dick auftrug, daß sie – beispielsweise am Waldboden – eine satte und abwechslungsreiche Textur entstehen lassen.

M. frdl. Gen. Museum of Fine Arts, Boston

Stille Modelle

Fühlen Sie sich beobachtet und nicht ganz wohl in Ihrer Haut, wenn Sie Personen zeichnen? Dann nutzen Sie die zahlreichen Möglichkeiten, Menschen unauffällig zu skizzieren. Es gibt dazu mehr Gelegenheit, als man vermutet.

Viele Künstler verspüren regelrechtes Unbehagen bei dem Gedanken, fremde Menschen zu skizzieren: Es könnte dem „Modell" ja nicht recht sein, oder das Ergebnis könnte sein Mißfallen finden. Der Zeichner fühlt sich bei seiner Arbeit unangenehm und gehemmt, eine konzentrierte, entspannte Arbeitsatmosphäre will sich nicht einstellen.

Selbst wenn man Verwandte und Freunde als Modell wählt, gibt es oft Spannungen: Der Künstler fühlt sich von seinem Modell unter den „Erfolgsdruck" gesetzt, ein möglichst „naturgetreues" und schmeichelhaftes Bild abzuliefern. Das aber engt die künstlerische Arbeit nur ein. Hinzu kommt, daß viele Menschen sich in eine vermeintlich vorteilhafte Pose werfen, sobald sie gezeichnet werden sollen.

Günstige Gelegenheiten

All diese Schwierigkeiten lassen sich umgehen, wenn man Menschen zeichnet, ohne daß sie es merken. Es gibt mehr Gelegenheiten dazu, als man gemeinhin annimmt: Der Künstler Alan Cober fertigte zum Beispiel seine ausdrucksvolle Skizze an, während sein Vater ein kleines Nickerchen hielt. Wenn man seine Verwandten und Freunde in solchen Situationen mit dem Zeichenstift festhält, hat das auch den Vorteil, daß sie völlig entspannt sind und keine unnatürlichen, verkrampften Posen einnehmen.

Alan Cober zeichnete seinen Vater, als dieser Mittagsschlaf hielt.

Eine spontane Skizze des Künstlers Nick Meglin zeigt zwei müde Reisende in der Bahn.

Eine andere Möglichkeit, Menschen entspannt zu skizzieren, ohne daß sie es bemerken, bietet sich in Bahnen und Bussen. Sie sind eigentlich immer voll mit dösenden, ins Leere blickenden Fahrgästen – ideale Modelle für interessante, spontane Skizzen. Auf diese Weise lernt man sehr schnell, das Wesentliche eines „Modells" zu erfassen – schließlich könnte es ja jeden Moment aufstehen und aussteigen! Nick Meglins schnelle Skizze zweier schläfriger Insassen ist ein gutes Beispiel für diese Arbeitsweise.

ROWLAND HILDER

Gleichklang

Üben Sie anhand von Wolkenformationen, große Flächen zu bearbeiten, und fangen Sie die unterschiedlichsten Stimmungen ein.

Die verschiedenen Wolkenbilder bieten dem Aquarellmaler immer wieder reizvolle Motive. Zudem sind sie ein gutes Sujet, um in verschiedenen Aquarelltechniken Sicherheit zu gewinnen.

Eine solide Komposition ist die Grundvoraussetzung, um wirkungsvolle Himmel zu malen. Sie sollten daher zuerst entscheiden, was Sie besonders herausstellen möchten. Wollen Sie den Himmel betonen, sollten Sie den Horizont ins untere Bilddrittel legen. Wollen Sie das Schwergewicht jedoch auf die Landschaft legen, sollte der Himmel nur das obere Bilddrittel einnehmen. Malen Sie dennoch die Elemente beider Bereiche mit Sorgfalt.

Indem Sie am Himmel und in der Landschaft verwandte Formen einsetzen – Baumkronen können wie ein Echo der Wolken wirken – verstärken Sie die kompositorische Harmonie Ihres Bildes. Damit es jedoch nicht langweilig wirkt, sollten Sie die größte Wolke nie in der Mitte der Komposition plazieren.

Ausgewogen

In seinem panoramahaft aufgebautem Aquarell „Segelboote bei Niedrigwasser" kam es Rowland Hilder darauf an, den Himmel wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Er gesteht ihm daher etwa zwei Drittel der Bildfläche zu. Zwischen den runden Formen im Vordergrund und den Wolken stellt der Künstler gekonnt eine formale Harmonie her.

Geschickt unterbricht der Künstler mit den steil aufragenden Masten die horizontale Bezogenheit des Bildes und schafft so außerdem eine Verwobenheit von Himmel und Landschaft.

„Segelboote bei Niedrigwasser", Aquarell von Rowland Hilder, 28 cm x 38 cm. Eine einfache Komposition und eine harmonische Farbauswahl bringen die ruhige Stimmung eines frühen Morgens zum Ausdruck.

1

2

HIMMEL UND ERDE

Mehr als jedes andere Bildelement bestimmt der Himmel die Stimmung eines Landschaftsbilds. Deswegen darf er keinesfalls als bloße Hintergrundgestaltung angesehen werden. Versuchen Sie, den Himmel so zu gestalten, daß er die Landschaft ergänzt beziehungsweise einzelne Details hervorhebt. Suchen Sie die verbindenden Elemente zwischen der Landschaft und dem Himmel. Das können Farben, Formen und Kontraste sein, die dem Bild einen Zusammenhalt geben.

Indem Sie Farben, die Sie für den Himmel verwenden, auch in den Farbmischungen für die Landschaft benutzen und Farben der Landschaft am Himmel wiederholen, schaffen Sie einen harmonischen Gesamteindruck. Ein Himmel ist niemals gleichmäßig blau, und die Wolken sind nie nur weiß. Experimentieren Sie ruhig mit den ungewöhnlichsten Farbkombinationen. Setzen Sie zum Beispiel bei einem bewölkten Himmel Violett und Umbra gebrannt in Schattenbereichen der Wolken ein. Oder bringen Sie an einem sonnigen Tag mit ein wenig Kadmiumrot hell etwas Wärme in die Farbe des Himmels. Sie werden staunen: Ihr Himmel wird nicht unnatürlich aussehen, sondern viel aufregender als zuvor.

Durch ihre Form und durch die Bewegung tragen die Wolken besonders zum harmonisch ausgeglichenen Eindruck der Bildkomposition bei. Wenn etwa in einem Bild links unten eine Gruppe dunkler Bäume einen kompositorischen Schwerpunkt bildet, können Sie als Gegengewicht dazu rechts oben ein schmales blasses Wolkenband einfügen und es leicht schräg in Richtung der Baumgruppe verlaufen lassen, um eine Verbindung zwischen beiden Bildteilen zu schaffen.

Übung: Aufkommender Sturm

In unserer Übung zeigt der Künstler E. John Robinson, wie man Aquarellfarben so subtil handhabt, daß ein dramatischer Himmel entsteht.

1. Himmel im Hintergrund

Der Künstler legt zunächst mit einer leichten Bleistiftskizze die aufgeblähten Formen der Kumuluswolken und die Umrisse der Felsenküste an. Dann trägt er auf das angefeuchtete Blatt Papier eine Mischung aus Cölinblau und etwas Lichter Ocker auf, die er mit schwungvollen Pinselstrichen von der oberen linken Ecke diagonal nach unten bis zu den Umrissen der

3

großen Wolkenformation führt.

Um den Himmel über diesen Wolken dunkler zu tönen, geben Sie der Farbmischung noch etwas Cölinblau dazu. Die zart verschwommenen Konturen erzielen Sie, indem Sie mit einem leicht angefeuchteten Schwamm über die Ränder der Wolken tupfen.

Oberhalb der Kumuluswolken nehmen Sie mit einem Schwamm die Farbe streifenförmig vom Papier; so deuten Sie das zerrissene Wolkenbild an. Für das Meer empfiehlt sich eine Mischung aus Cölinblau und Ultramarin, die Sie mit dem Rundpinsel Nr. 4 in langen Strichen auftragen.

2. Die Kumuluswolken

Robinson feuchtet das Papier im Bereich der großen Wolkenformation erneut an. Er führt die Schatten im oberen Bereich der Wolken mit dem Rundpinsel Nr. 6 und einer Mischung Cölinblau und Lichter Ocker aus. Mit einer abgeschwächten, blasseren Mischung können Sie die helleren Wolkenbereiche modellieren.

Wenn Sie der Mischung etwas Ocker hinzufügen, können Sie mit ihr die horizontalen, tiefhängenden Wolkenstreifen einfügen.

3. Die Stratokumuluswolken

Die tiefhängenden Stratokumuluswolken sind ein wichtiges verbindendes Element zwischen dem Himmel und der See. Außerdem verleihen sie dem Himmel Weite und Tiefe. Wenn die Farben auf dem Papier vollkommen trocken sind, können Sie die Stratokumuluswolken mit Ultramarin und wenig Lichter Ocker in das Bild einfügen. Führen Sie den Rundpinsel Nr. 4 mit der Seite horizontal über das Papier.

Der Künstler malt die Felsküste mit Siena natur und einem Spritzer Ultramarin. Die unterschiedlich hellen und dunklen Töne entstehen, wenn Sie den Wasseranteil der Mischung variieren. Indem Sie die Felsen zum Meer hin in unregelmäßigen, gebrochenen Formen auslaufen lassen, vermitteln Sie einen Eindruck von ihrer Schroffheit. Die zwei Felsen können Sie mit einer gesättigteren Lösung derselben Mischung einfügen.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier (290 g/m²), ca. 25 cm x 15 cm
- zwei Rundpinsel, Nr. 4 und Nr. 6
- eine Palette mit vier Farben: Cölinblau, Lichter Ocker, Ultramarin und Siena natur
- einen kleinen weichen Schwamm.

1

2

3

Übung: Wind und Wolken

Der Künstler Rowland Hilder zeigt in unserer Übung, wie sein „Lieblingshimmel" entsteht: große, aufgeblähte Wolkenmassen, die sich von der Sonne beschienen über dem Meer auftürmen.

1. Die Untermalung

Nachdem er das Papier gut durchgefeuchtet hat, bringt der Künstler mit einem Rundpinsel Nr. 6 eine wäßrige Lösung aus Siena natur gleichmäßig auf das ganze Blatt auf. Er läßt den Auftrag trocknen und trägt in gleichmäßigem Verlauf stark verdünntes Kadmiumorange auf.

2. Die Wolken

Nun können Sie mit dem Rundpinsel Nr. 6 die dunklen Kumuluswolken einfügen. Eine verdünnte Lösung Neutraltinte hat den passenden Ton. Führen Sie den Farbauftrag bis zum Horizont hinunter, und variieren Sie den Farbton durch einen überlagernden Farbauftrag.

3. Dunkle Partien

Verstärken Sie nun die dunklen Bereiche mit neutralen Farbaufträgen. Die oberste Wolke sollte am kräftigsten wirken, um optisch nach vorn zu rücken.

Kleine Bereiche Cölinblau deuten den blauen Himmel im Hintergrund an. Verwenden Sie im oberen Teil eine gesättigtere Lösung, und lassen Sie einige orangefarbene Partien durchscheinen.

Die Boote im Vordergrund malt der Künstler mit einem Pinsel Nr. 2 und Umbra gebrannt, für die im Hintergrund nimmt er einen blasseren Ton. Mit einer Klinge kratzt er Lichtreflexe in die Wasserfläche.

WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt Aquarellpapier (290 g/m²), ca. 25 cm x 20 cm
- zwei Rundpinsel, Nr. 2 und Nr. 6
- Siena natur, Kadmiumorange, Neutraltinte (oder eine Mischung aus Krapplack dunkel, Phthaloblau und Lampenschwarz), Cölinblau und Umbra gebrannt
- einen kleinen Schwamm und ein scharfes Messer.

Zeichenfedern

Zeichenfedern sind vielseitig einsetzbar. Durch ihre unterschiedlichen Formen fördern sie den individuellen Strich des Zeichners. Experimentieren Sie, bis Sie die Feder gefunden haben, die Ihrem Arbeitsstil entspricht.

Welche Federtypen gibt es?

Grundsätzlich lassen sich die Zeichenfedern in drei Gruppen einteilen:

Eintauchfedern sind Stahlfedern von unterschiedlichster Form, die in genormte Federhalter passen. **Federn mit angesetztem Tuschetank** sind aufwendige Konstruktionen. Auch bei ihnen sind die Spitzen häufig auswechselbar. Sie gehören in die Gruppe der Tuschefüller und Füllfederhalter. **Gänsefederkiele und Rohrfedern** aus Schilfrohr sind heutzutage weniger gebräuchlich.

Welche Vorteile bieten Eintauchfedern?

Die auswechselbaren Stahlfedern sind billig und vielseitig. Sie werden sowohl von Anfängern als auch von erfahrenen Künstlern gern benutzt. Diese Federn können Sie für wasserfeste und für wasserlösliche Tusche benutzen. Sie verstopfen nicht, und die Tusche läßt sich einfach kontrollieren.

So groß wie das Angebot an verschiedenen Spitzen, so vielfältig ist auch die Strichstärke. Für jeden Zweck findet sich eine passende Feder. Angefangen von der flexiblen Rundfeder und der Kalligraph-Feder bis zur Feder mit fünf Spitzen – für jede Arbeit finden Sie das richtige Werkzeug. Die Spezialfeder mit den fünf Spitzen wurde für Notenlinien entwickelt. Mit ihr kann man in einem Zug eine Schraffur aus fünf parallelen Linien ziehen.

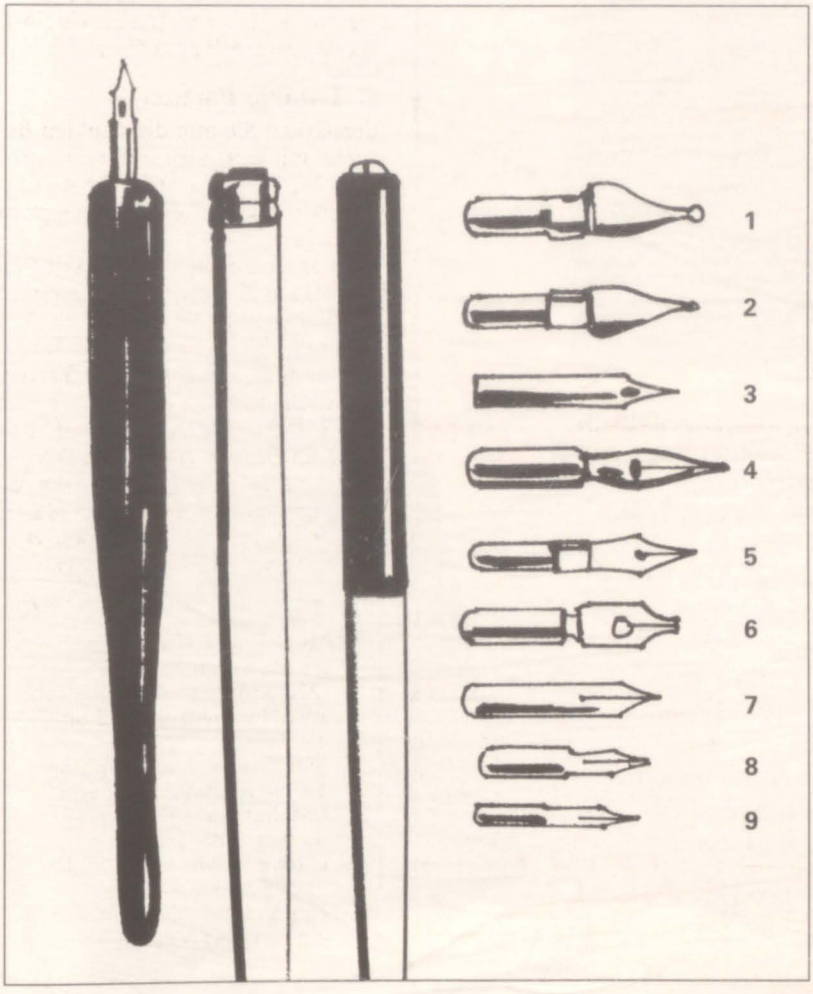
Eignen sich Kalligraph-Federn zum Zeichnen?

Diese Kunstschriftfedern wurden ursprünglich nur zum Schreiben konstruiert. Ihre für an- und abschwellende Linien abgeschrägte Spitze sorgt für ein gutes Schriftbild. Für einen Zeichenstrich ist die Feder jedoch kaum zu gebrauchen.

Wo liegt der Unterschied zwischen Tuschefüllern und Füllfederhaltern?

Beide Geräte besitzen einen eingebauten Tuschetank oder die Möglichkeit, Patronen einzusetzen, und gewährleisten so einen gleichmäßigen Tuschefluß, bis die Patrone leer ist.

Tuschefüller oder Rapidographen sind Präzisionszeichengeräte. Ihre Röhrchenspitzen garantieren eine gleichbleibende Linienstärke. Die auswechselbaren Spitzen erhalten Sie in unterschiedlichen Stärken. Sie eignen sich weniger für improvisierte Skizzen, sondern entsprechen eher einer extrem detaillierten Arbeitsweise wie z. B. in technischen Zeichnungen. Damit die Tuschefüller immer einwandfrei funktionieren, bedürfen sie einer sorgfältigen Pflege und Reinigung. **Füllfederhalter** können Sie mit verschiedenen Federn bestücken; allerdings ist die Auswahl an Federn ziemlich begrenzt. Die Federn ermöglichen eine etwas flexiblere Arbeitsweise als die Röhrchen der Tuschefüller. Sie gleiten leicht über das Papier und lassen, im Gegensatz zum Rapidographen, kleine Unterschiede in der Linienbreite zu. Das macht Füllfederhalter vor allem für spontane Skizzen sehr interessant.



Zeichenfedern sind in verschiedenen Größen und Formen erhältlich: 1, 2: Schreibfedern, 3, 4, 5: Rundfedern, 6: Bandzugfeder, 7, 8: Rundfedern und 9: Skizzenfeder.

Vorschau auf Heft 36

Trotz ihrer leuchtenden Farben können **BUNTSTIFTE** das geeignete Medium sein, um die Stimmung eines trüben Herbsttages auszudrükken. Wir zeigen Ihnen, wie Sie die dunklen Töne wirkungsvoll einsetzen.
In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie, wie Sie einem Bild Ihre persönliche Note verleihen können. Wenn Sie sich wie David Millard bei der Farbwahl von Ihren Gefühlen und Empfindungen leiten lassen, werden Sie mit ausdrucksvollen Bildern belohnt.

Das Spiel von Sonnenlicht auf Haut läßt sich in **AQUARELL** wirkungsvoll wiedergeben. Charles Reid führt in seiner Übung zum Thema Aktmalerei vor, wie Sie selbst schwierige Probleme sicher meistern.

IM ATELIER besuchen wir den Künstler David A. Leffel, der sich in seiner Arbeitsweise an Rembrandt und Chardin anlehnt. Leffel erklärt, wie er seinen Stilleben durch den bewußten Einsatz von Licht und Schatten Anmut verleiht.
Ungewöhnliche Motive lernen Sie in **TUSCHE** kennen. Nicht nur für naturalistische Studien und detailreiche Zeichnungen eignet sich dieses Medium, auch freie Formen und komplexe Muster lassen sich mit farbiger Tusche reizvoll gestalten.
Wenn Sie sich auf der Suche nach Anregungen für die **ÖLMALEREI** befinden, dann sind die Kratztechnik und die Frottage genau das richtige für Sie. Beide Techniken sind recht unkompliziert und liefern Ideen, die den eigenen Malstil weiterentwickeln.

DM 4,90 sfr 4,90 öS 35

MALEN UND ZEICHNEN

Schritt für Schritt eigene Ideen verwirklichen

Ein wöchentliches Sammelwerk

Heft 36

MALEN UND ZEICHNEN

INHALT HEFT 36

SEHEN UND VERSTEHEN	
Stimmungen durch Farben	981
TUSCHE	
Abstrakte Kompositionen	984
IM ATELIER	
David A. Leffel	988
AQUARELL	
In schönster Harmonie	990
Übung: Akt im Sonnenlicht	993
TECHNIKEN GROSSER MEISTER	
Eine eindringliche Aussage	996
ÖLMALEREI	
Technischer Fortschritt	998
Unterschiedliche Grattage-Techniken	1001
SKIZZEN UND STUDIEN	
Eine Geschichte erzählen	1002
BUNTSTIFTE	
Ein Hauch von Melancholie	1004

WIE SIE JEDE WOCHE IHR HEFT BEKOMMEN

MALEN UND ZEICHNEN ist ein wöchentliches Sammelwerk. Die Gesamtzahl der Hefte ergibt ein umfassendes Nachschlagewerk. Damit Sie jede Woche Ihr Heft bekommen, bitten Sie Ihren Zeitschriftenhändler, MALEN UND ZEICHNEN für Sie zu reservieren.

Zurückliegende Hefte

Ihr Zeitschriftenhändler besorgt Ihnen gerne zurückliegende Hefte. Sie können sie aber auch direkt beim Verlag bestellen.

Sammelordner

Sie können die Sammelordner entweder direkt bei Ihrem Zeitschriftenhändler kaufen (falls nicht vorrätig, bestellt er sie gerne für Sie), oder Sie bestellen die Sammelordner für den gleichen Preis direkt beim Verlag.

Deutschland: Das einzelne Heft kostet DM 4,90. Der Sammelordner kostet DM 18,00. Bitte füllen Sie entweder eine Postzahlkarte aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 48064-202, BLZ 200 120 00, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner, oder Sie stellen einen Verrechnungsscheck aus an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

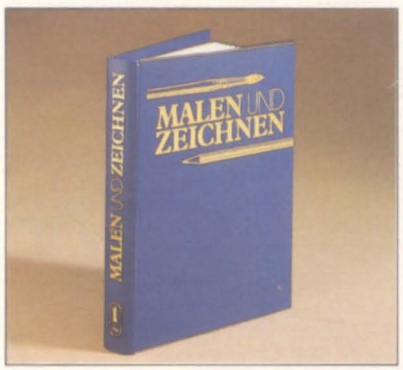
© der amerik. Originalausgabe: Watson-Guptill Publ., Billboard Publ. Inc., 1984. Alle Rechte vorbehalten. Die vorliegende Ausgabe ist als Partwork unter dem Titel ‚DRAW IT PAINT IT' in englischer Sprache von Watson-Guptill Publ. und Eaglemoss Publ. Ltd. herausgegeben. © Eaglemoss Publ. Ltd. 1984, 1985, 1986, © der deutschsprachigen Ausgabe: Marshall Cavendish Ltd., 1986, 1987

Österreich: Das einzelne Heft kostet öS 35. Der Sammelordner kostet öS 98. Bitte füllen Sie eine Zahlkarte aus an: MALEN UND ZEICHNEN, Wollzeile 11, 1011 Wien, Postscheckkonto Wien 7857-201, oder legen Sie Ihrer Bestellung einen Verrechnungsscheck bei. Kennwort: MALEN UND ZEICHNEN bzw. MALEN UND ZEICHNEN-Sammelordner.

Schweiz: Das einzelne Heft kostet sfr 4,90. Der Sammelordner kostet sfr 18,00. Bitte wenden Sie sich an Ihren Kiosk; Sie erhalten dort die gewünschten Exemplare.

ABONNEMENT

Sie können MALEN UND ZEICHNEN auch alle 2 Wochen (je 2 Ausgaben) per Post zum gleichen Preis im Abonnement beziehen. Der Abopreis für 12 Ausgaben beträgt DM 58,80 inkl. MwSt., den wir Ihnen nach Eingang der Bestellung berechnen werden. Bitte senden Sie Ihre Bestellung an: Marshall Cavendish Int. Ltd. (MCI), Sammelwerk-Service, Postfach 10 57 03, 2000 Hamburg 1, Postgirokonto Hamburg 86853-201, BLZ 200 120 00 oder Deutsche Bank AG, BLZ 200 700 00, Konto-Nr. 410 7173, Kennwort: Abo MALEN UND ZEICHNEN. Bitte geben Sie an, ab welcher Nummer das Abonnement beginnen soll.



WICHTIG: Bei Ihren Bestellungen muß der linke Abschnitt der Zahlkarte Ihre vollständige Adresse enthalten, damit Sie die Hefte schnell und sicher erhalten. Überweisen Sie durch Ihre Bank, so muß die Überweisungskopie bzw. der Verrechnungsscheck Ihre vollständige Anschrift gut leserlich enthalten.

Wir möchten Sie bitten, von Zahlungen in Form von Briefmarken oder Bargeld abzusehen, da wir diese Zahlungsart nicht akzeptieren können.

INHALTSVERZEICHNIS

Alle 12 Ausgaben erscheint ein Teilindex. Die letzte Ausgabe von MALEN UND ZEICHNEN enthält den Gesamtindex.

Redaktion: Andreas Rommelspacher (verantw. für den Inhalt), Gudrun Anderson, Holger Neuhaus, Marita Persian, Angela Reinhardt (Layout). Sammelwerk Redaktions-Service GmbH, Paulstraße 3, 2000 Hamburg 1

Vertrieb: Marshall Cavendish International Ltd., Heidenkampsweg 74, 2000 Hamburg 1, Telefon: 0 40/6 95 20 82 oder 6 95 04 65.

Text-/Bildmaterial auf den Seiten: Titel, 984, 985 Maxine Masterfield; 981–983 David Millard; 986, 987 Howard L. Cossman; 988, 989 Linda Cateura; 990–995 Charles Reid; 996, 997 Hereward Lester Cooke; 999 Edward Betts; 1001 Ralph Fabri; 1002, 1003 James Gurney, Thomas Kinkade; 1004 Harry Borgman; 1005–1008 Bet Borgeson

Satz: RAWA Satztechnik GmbH, Hamburg
Druck: E. Schwend GmbH & Co. KG, Schwäbisch Hall

Stimmung durch Farben

Ein Bild kann zum Spiegel Ihrer Gefühle werden, wenn es Ihnen gelingt, in Ihrem Werk durch eine individuelle Farbwahl über das Gesehene hinauszugehen.

Stellen Sie sich vor, Sie wollen ein Zimmer malen. Versuchen Sie die tatsächlichen Farben der Wände und der Möblierung außer acht zu lassen, und suchen Sie statt dessen nach einer Palette, die Ihrem Gefühl entspricht. Es ist nicht schlimm, wenn die realen Farben Ihres Motivs zugunsten der Farbtöne, die Ihren Empfindungen entsprechen, an Bedeutung verlieren. Gerade darin liegt eine starke Ausdrucksmöglichkeit der Malerei.

Strahlt der Raum, den Sie malen möchten, für Sie eine behagliche Atmosphäre aus, dann sollten Sie es mit einer auf Braun oder Orange basierenden Palette versuchen. Haben Sie eine Abneigung gegen den Raum, so kann eine vorwiegend auf kalten Blautönen oder chrom- oder kadmiumgelben Tönen aufgebaute Palette sich als geeignet erweisen. Einen mit unerfreulichen Erinnerungen belasteten Raum können Sie gut mit Schwarz- und Grautönen charakterisieren.

Farbstrukturen

Wenn Sie die Farben nach den Gesichtspunkten des Gefühls auswählen, bedeutet das nicht, daß Sie die notwendige innere Struktur des Bildes außer acht lassen sollten. Wenn Sie bei Ihrer Farbwahl den kompositorischen Zusammenhalt im Auge behalten, wird die Zusammenstellung der Farben auf Ihrem Gemälde nie willkürlich erscheinen. Anhand David Millards Hafenszene können Sie sehen, wie sich durch die Anordnung von Farben, hier der roten Dachflächen, innerer Zusammenhalt in ein Bild bringen läßt. Millard erzielt mit ihnen den Eindruck einer räumlichen Staffelung der Häuser und Wiesen am Hang.

Der Gebrauch von Weiß

Ebenso ist es wichtig, die gewählten Farbtöne so zu plazieren, daß sie sich gut ergänzen oder sogar steigern. Farben erhalten eine intensivere Wirkung, wenn sie gegen weiße Flächen abgesetzt werden. Am Beispiel des weißen Scheunendachs in David Millards dörflicher Szene kann man erkennen, wie gut das Weiß dem Auge einen Ruhepunkt gibt und wie es die angrenzenden Farben in der Umgebung kräftiger erscheinen läßt.

Einige Tupfer Grau oder trübes Braun bewirken Ähnliches. In einem von kräftigen Farbtönen bestimmten Gemälde sorgen sie für Entspannung und schaffen zugleich den Zusammenhalt.

Grau und komplementär

David Millard hat in seiner Hafenszene verschiedene Grauschattierungen eingesetzt, um die bildbestimmenden Blau-, Purpur- und Grüntöne zu kontrollieren und zusammenzubinden. Es ist beachtlich, wie raffiniert er die Graumischung mit Spuren der bildbestimmenden Farben versetzt, um sie damit in der farblichen Gesamtatmosphäre des Bildes zu halten.

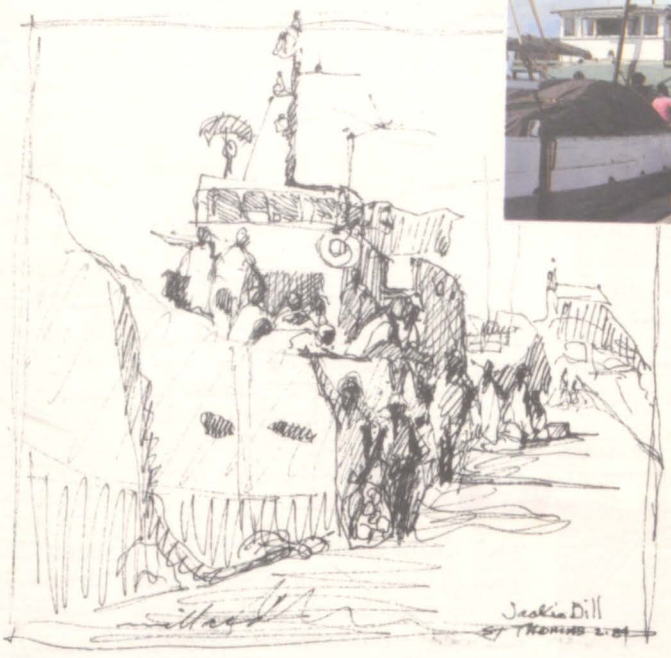
Eine andere Möglichkeit, Ihren

Für dieses Aquarell verwendete David Millard lichte Braun- und Orangetöne, um seine Empfindung von Wärme und Heiterkeit, die er beim Anblick dieser dörflichen Szene hatte, Ausdruck geben zu können. Mögen die Farbtöne auch keineswegs der Realität entsprechen, so sind sie doch sorgfältig überlegt, damit die einzelnen Bildelemente erkennbar bleiben.

REALITÄT
Die Photographie, die David Millard als Vorlage für sein Aquarell diente, gibt die Farben des Grases, der Bäume und der Scheune recht unverfälscht wieder. Diese Farben sagen aber nur wenig über die Atmosphäre der Szene aus, wie David Millard sie zum Zeitpunkt seiner Anwesenheit empfand. Es fehlt das Subjektive im Moment der Wahrnehmung.

INTERPRETATION
Als Millard die Szene malte, entschied er sich für eine auf warmen Orange- und Brauntönen aufgebaute Palette, um sein Gefühl von Behaglichkeit wiederzugeben. Selbst das Gras ist braun und gelb statt grün! Geschickt setzt der Künstler das Weiß des zurückliegenden Hausdaches ein, das dieser interpretierenden Komposition große Intensität verleiht.

TANZENDE FARBEN
Hätte sich David Millard nur an die Farben gehalten, wie sie das Photo zum Ausdruck bringt, so wäre sein Bild eine naturgetreue, aber langweilige Wiedergabe der Hafenszene geworden. Sein Aquarell dagegen drückt durch tanzende Farbflecken die Stimmung aus, die Millard an diesem Ort empfand. Als Betrachter spürt man sofort, wieviel Freude es Millard bereitete, dieses Bild zu malen.



GUTE PLANUNG
Millards Bild ist trotz seiner freien Farbinterpretation sorgfältig geplant.
Die leuchtenden Farbflächen sind in einen Rahmen neutraler Farben bzw. unbemalter Papierflächen gefügt, der das Bild zusammenhält und verhindert, daß es zu unübersichtlich wird.

„Vermont: Gegenüber der Waldhütte" von David Millard. Aquarell auf Papier. Indem der Künstler die Farben stark verfremdete, schuf er in seinem Bild eine unheimlich anmutende Stimmung.

Farben zur optimalen Wirkung zu verhelfen, besteht darin, sie nach Komplementärkontrasten zu organisieren. Damit nutzen Sie die Regel, daß sich benachbarte Komplementärfarben intensivieren.

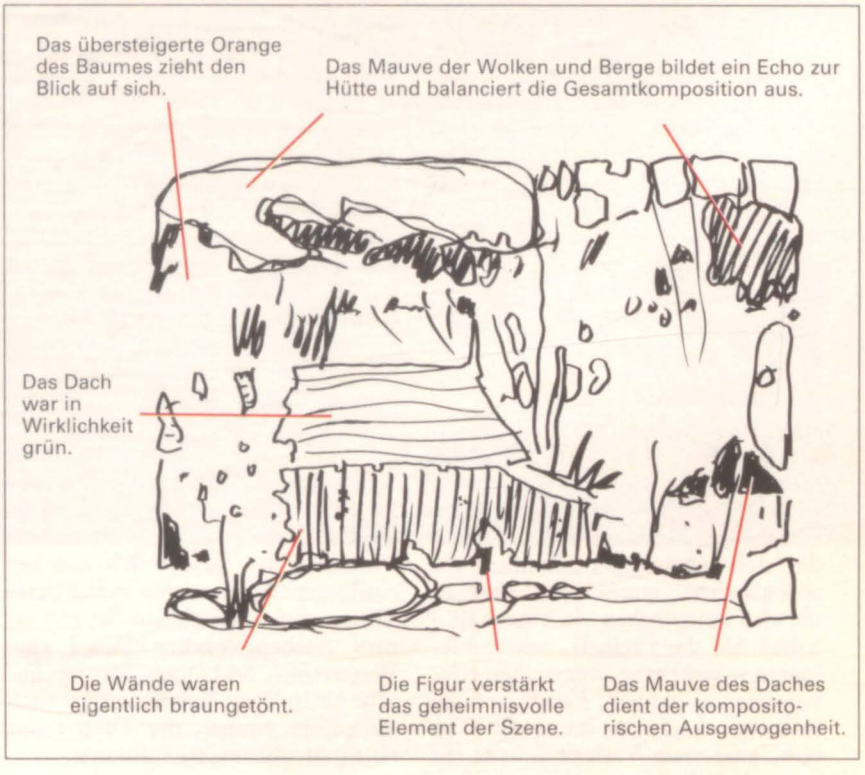
Auf einen Blick

Wenn Sie Farben expressiver verwenden möchten, sollten Sie folgende Punkte beachten:

☐ Achten Sie auf Ihre Stimmung – malen Sie das, was Sie empfinden und nicht nur das, was Sie sehen.

☐ Entwickeln Sie eine farbliche Gesamtstruktur, indem Sie die Farben rhythmisch komponieren.

☐ Vermeiden Sie eine unübersichtliche Farbpalette, indem Sie farbintensive Stellen mit neutralen Bereichen ausbalancieren.



Abstrakte Kompositionen

Tusche eignet sich nicht nur für naturgetreue Zeichnungen, sondern auch für abstrakte Bilder mit lebhaften Formen, kühn zusammengestellten Farben und interessanten Mustern.

Tusche ist das ideale Medium für außergewöhnliche Bilder. Die leuchtenden Tuschefarben bieten sich zur Ausarbeitung detailreicher, dekorativer Muster geradezu an. Unverdünnt mit der Feder aufgetragen, ermöglichen sie dynamische Farbkontraste und vielfältige Variationen der Formen. Dabei können Sie Ihr gesamtes Repertoire an Strichformen und Techniken ausspielen. Weitere Möglichkeiten bietet der Pinsel, mit dem Sie die Transparenz der Farben ausnutzen können, indem Sie wäßrige Farbaufträge schichtweise aufbauen. Ob Feder oder Pinsel – Sie sollten nicht ängstlich an vertrauten Farbkombinationen kleben bleiben. Probieren Sie neue, ungewöhnliche Wege aus.

Über mögliche Inhalte abstrakter Bilder läßt sich kaum Allgemeingültiges sagen. Wir wollen Ihnen jedoch zumindest einige Hinweise geben, die Ihnen Ideen zu Bildern liefern können.

Sehen Sie sich Gegenstände mit komplizierter Oberflächentextur genau an, wie zum Beispiel Baumrinde, schrumpelige Äpfel oder Samenschoten. Aus der Nähe betrachtet geben die Komplexität und die Perfektion der Natur – selbst in ihren winzigsten Erscheinungsformen – häufig Anstöße zur Inspiration. Bei der intensiven Betrachtung solcher Einzelheiten schulen Sie zugleich Ihren Blick für alltägliche Dinge, wie Wolken, Spiegelungen im Wasser oder Mauerrisse.

Themensuche

Eine weitere Inspirationsquelle ist es, den Blick schweifen zu lassen, nicht nur Ausschnitte zu betrachten. Eine Landschaft in ihrer ganzen Fülle zeigt Harmonien – Formen die sich wiederholen, Winkel die ausbalanciert erscheinen, Farben, die sich entsprechen. In einem Bild haben Sie die Freiheit, solche Elemente subjektiv zu übertreiben oder von der „normalen" Landschaft zu isolieren. Auch das kann ein Weg sein, eine reale Vorlage Schritt für Schritt in eine abstrakte Komposition zu überführen.

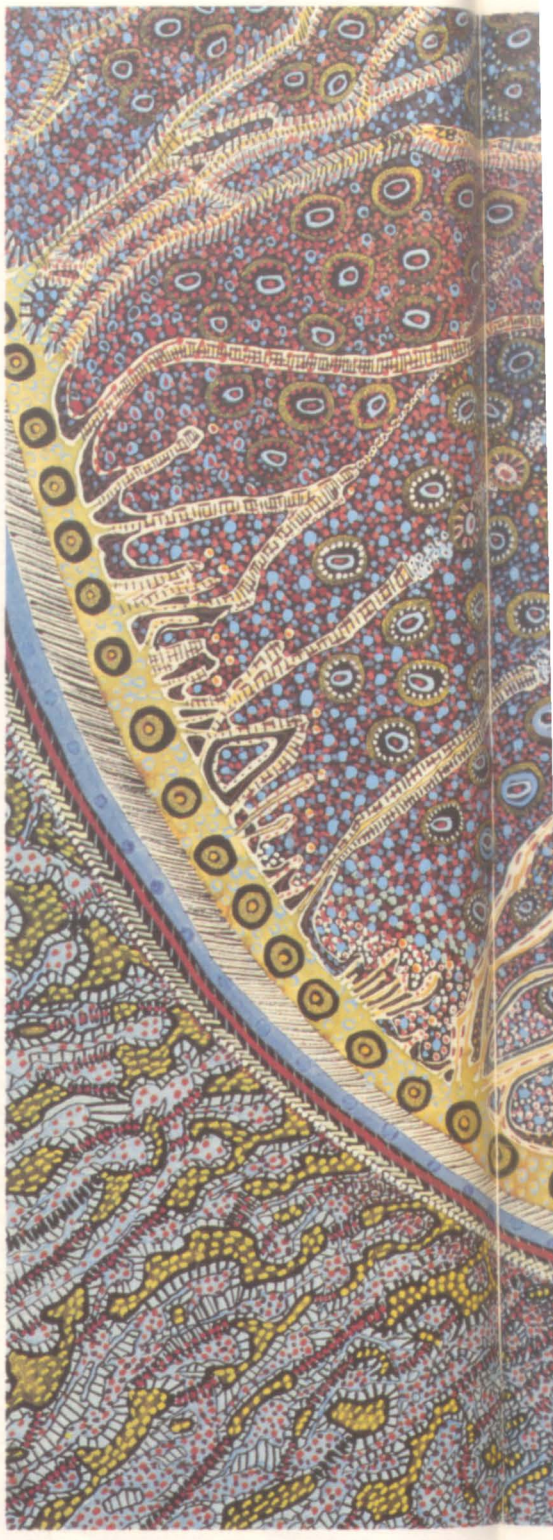
Auf dem dritten Weg zur Abstraktion bestimmt weniger der Maler das Endergebnis als das Zeichenmaterial selbst. Durch seine spezifischen Eigenschaften legt es bestimmte Ausdeutungen nahe. Experimente, vor allem mit einem so flexiblen Medium wie Tusche, begünstigen neue Entdeckungen. Die Bildresultate mögen oft zufällig erscheinen, doch jeder Zufall gibt Ihnen neue Anregungen, die Sie weiterentwickeln können. Befreit von der Notwendigkeit, irgendetwas Bestimmtes abbilden oder darstellen zu müssen, können Sie sich völlig von den Farben und zufällig entstehenden Mustern leiten lassen.

Ungewöhnliche Tuscheaufträge

Die folgenden Anregungen für Experimente mit Tusche können Sie Ihren eigenen Bedürfnissen anpassen und auch mehrere Techniken, ganz nach Ihren Ideen, in einem Bild miteinander kombinieren.

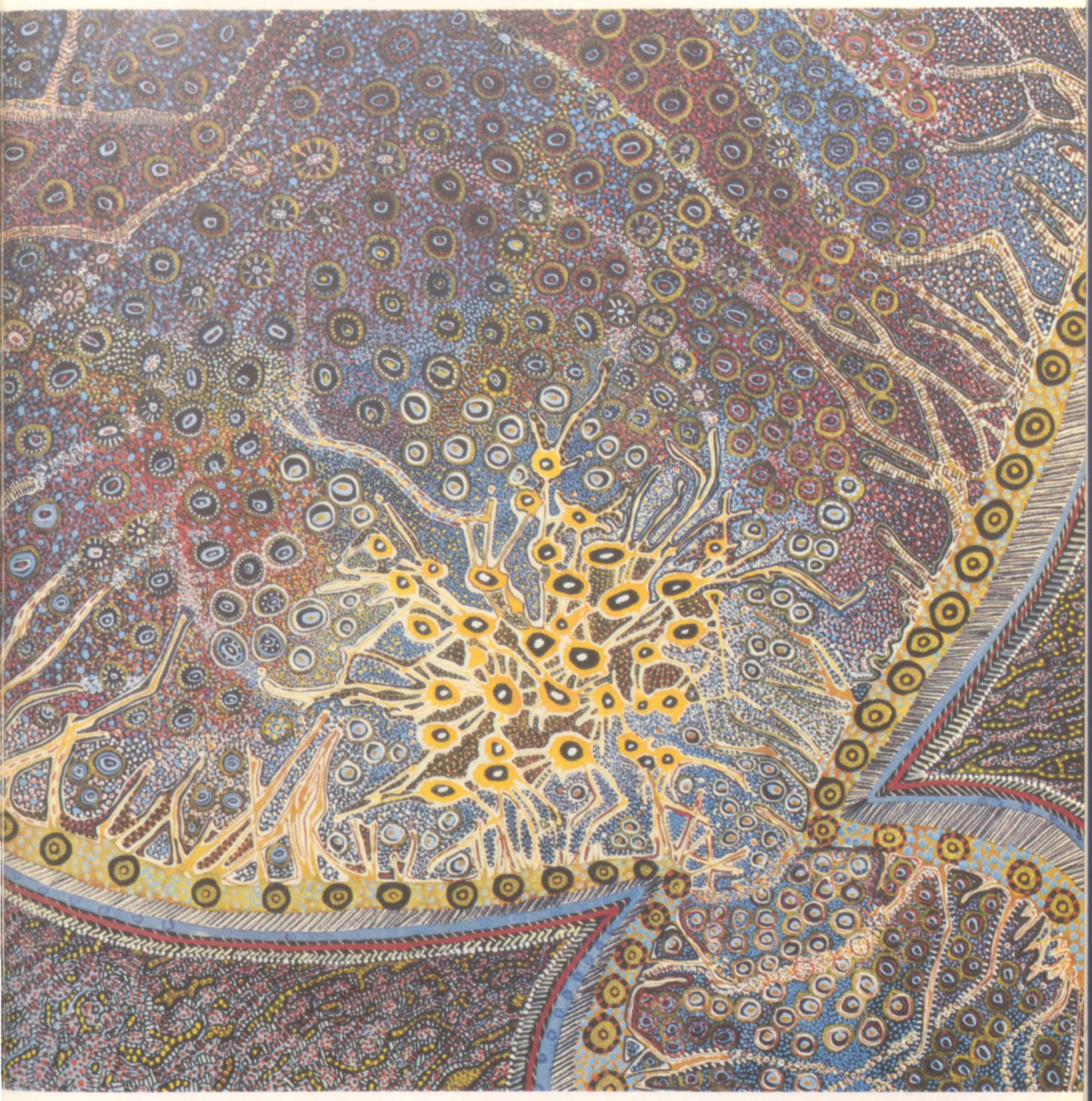
Tuschefarben auftropfen: Zunächst wird das Papier gespannt auf eine Unterlage geklebt, damit es sich nicht wellen kann, wenn es feucht wird. Wie Sie dann weiter vorgehen, hängt von Ihren Intentionen ab. Wer die Farben ineinanderlaufen lassen möchte, arbeitet am besten auf angefeuchtetem Papier naß-in-naß. Wer hingegen harte Abgrenzungen bevorzugt, läßt das Papier völlig trocknen, bevor er beginnt.

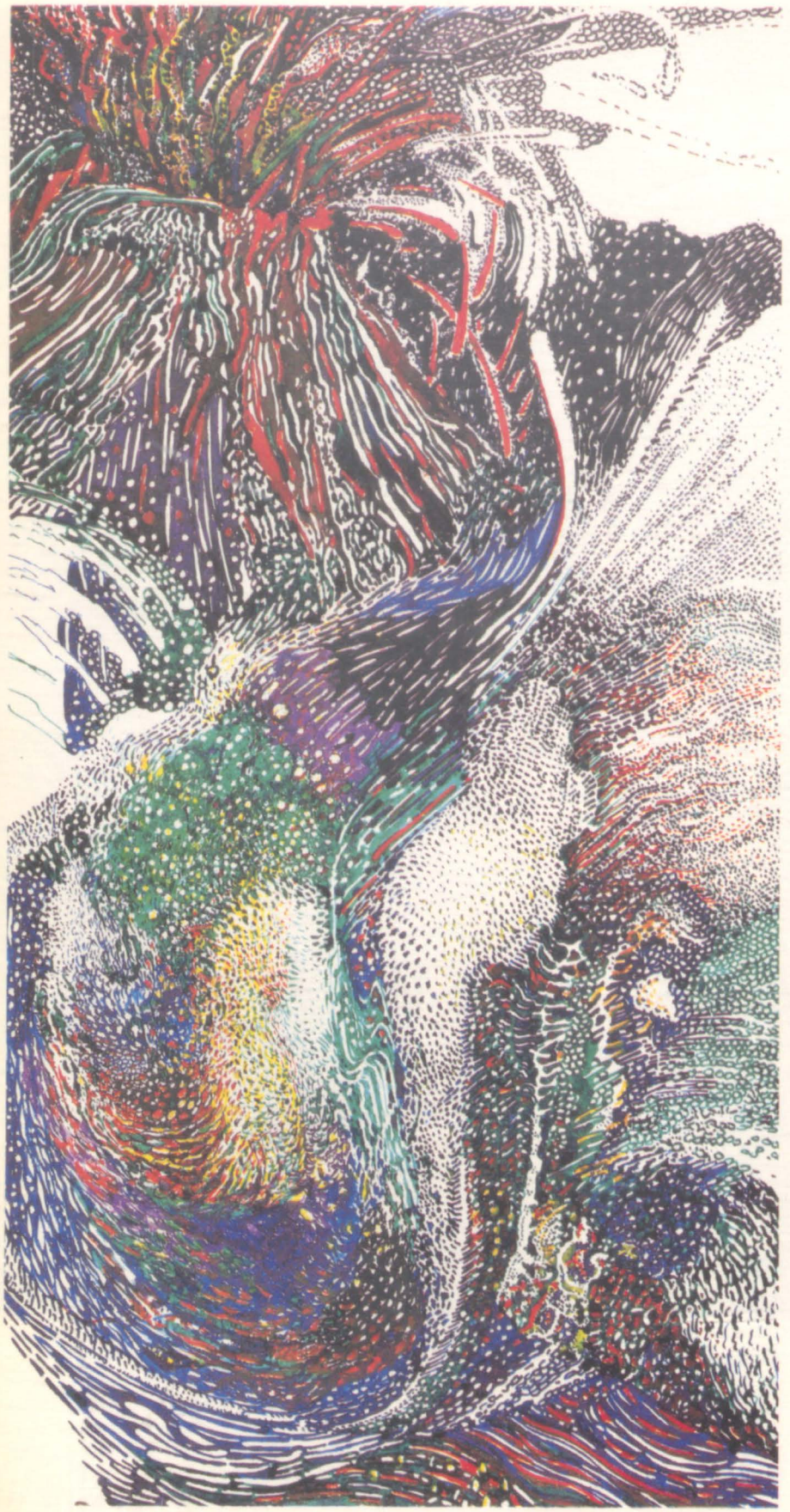
Auf die waagerecht gehaltene Oberfläche lassen Sie dann die Tusche mit einer Pipette auftropfen. Wenn Sie die Unterlage kippen, verlaufen die Tuschetropfen, je nachdem wie Sie die Fläche halten. Das Verlaufen der Tusche läßt sich beeinflussen: Sprühen Sie stellenweise Wasser auf, oder ziehen Sie mit einem flachen, breiten Pinsel eine Wasserspur. So bahnen Sie der Tusche einen Weg. Versuchen Sie auch unbedingt einmal, die Tusche mit einem Strohhalm zu verblasen.



Aus der Sammlung der Künstlerin

„Energie" von Juanita Williams, 52 cm x 74 cm. Eine einfache Kritzelei gab der Künstlerin die Inspiration, zunächst einmal grobe Formen auszuführen. Sie kleckste dafür gelbe Tusche auf das Blatt, neigte die Fläche und ließ die Tusche fließen.





Seien Sie nicht enttäuscht, wenn Ihnen am Anfang zuviel aufgetragene Tusche vom Blatt oder ineinander läuft. Mit zunehmender Erfahrung werden Sie Sicherheit bei der richtigen Dosierung der Tuschemenge gewinnen.

Sprenkeln: Salz bindet die Tusche und verhindert ein zu rasches Ausbreiten. Einige Salzkörner auf einen frischen Tuscheauftrag gestreut, liefern die besten Ergebnisse. Der entstehende Sprenkeleffekt vermittelt normalerweise den realistischen Eindruck von Schneeflocken oder Sternen. Bei Abstraktem sollten Sie die Deutung mehr der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen. Er könnte das Ergebnis als herabfallendes Laub, sprudelndes Wasser oder einfach als ansprechendes Sprenkelmuster interpretieren.

Lasieren: Verdünnte Farben, mit dem Pinsel schichtweise aufgetragen, bringen die Transparenz der Tuschefarben vorteilhaft zur Geltung. Verwenden Sie zum Lasieren wasserfeste Tuschen, die sich nach dem Trocknen, beim Auftragen der nächsten Schicht, nicht wieder auf-

Tip

STIMMUNGEN AUSDRÜCKEN

Formen, Farben und Muster sprechen auf abstrakten Bildern ihre eigene Sprache. Die Kombination dieser Elemente ruft bestimmte Stimmungen hervor: Weiche, runde, fließende Formen in harmonischen Farbzusammenstellungen erwecken ein Gefühl der Ruhe. Zerrissene Linien, spitze Formen und konkurrierende Farben drücken hingegen Aggression, Dissonanz und Unruhe aus. Eine so angelegte Komposition wirkt disharmonisch, aber auch spannend. Nutzen Sie die Kraft, die sich in Farben verbirgt.

Der Künstler Howard L. Cossman arbeitete mit einer Feder auf glattem Karton. Auf der weißen Oberfläche baute er negative Formen auf, die sich als verbindendes Element durch das wirbelnde Bild ziehen. Reizvoll ist die Vielfalt an Texturen, Mustern und Farbkombinationen, erzeugt durch Variationen in der Strichführung und in der Punktdichte.

lösen. Die unteren Farbflächen scheinen durch die darüberliegenden hindurch und verleihen dem Bild auf diese Weise einen warmen Glanz. Für ganz weiche Farbtonübergänge sollten Sie allerdings im Gegensatz dazu naß-in-naß mit wasserlöslichen Tuschefarben arbeiten.

Weitere Anregungen für die Arbeit liefert dem Künstler oft auch das Papier. Weißer Schabekarton etwa eignet sich gut zum Experimentieren. Wenn Sie unverdünnte Tusche über die gesamte Fläche geben, können Sie in seine glatte Kaolin-Beschichtung mit spitzem Instrument Linien hineinritzen.

Wenn Sie sich noch ein wenig unsicher sind, wie Sie mit all diesen Techniken umgehen sollen: Haben Sie keine Angst vor der eigenen Courage. Probieren Sie sämtliche Techniken nach und nach aus. Manchmal ist es nur eine ganz kleine, wie zufällig entstandene Struktur, die einen Kristallisationspunkt für Ihre Phantasie bildet und um die herum Sie mit herkömmlichen Techniken ein aufregendes Muster entwerfen können.

„Katze mit Sternen" von Howard L. Cossman. Der extreme Kontrast von Schwarz und Weiß erzeugt hier eine übernatürliche Atmosphäre. Der Künstler fügte die Katze als integralen Bestandteil in die seltsame, sternübersäte Umgebung ein. Formen, Strukturen und Tonwertunterschiede entstehen, vor allem im Hintergrund, durch Punktieren.

David A. Leffel

David A. Leffels sorgfältig geplante Bilder sind Kabinettstücke des altmeisterlichen Chiaroscuro-Stils, in der Licht und Schatten thematisiert werden.

„Malen lernen heißt: sehen lernen", erklärt der Künstler David A. Leffel. „Der Blick des Künstlers muß geschult werden, damit er aus all den vielen Einzelheiten eines Sujets diejenigen herausfindet, die es wert sind, gemalt zu werden und eine Szene interessant machen. In technischer Hinsicht ist dieser Lernprozeß relativ leicht zu bewältigen; schwieriger ist es, eine Art selektiver Wahrnehmung zu entwickeln, die richtiggehend ‚ausblendet', was für eine Komposition nicht erheblich ist. Es ist nämlich vom künstlerischen Standpunkt her einfach falsch, ein Stilleben oder ein Modell möglichst genau und präzise abzumalen. Diese Vorgehensweise zeigt nur, daß man das Motiv nicht richtig verstanden hat. Man muß als Künstler über das Sujet, die Vorlage, hinausgehen, um die Illusion einer dreidimensionalen Realität wirklich glaubhaft zu machen.

Keine Nebensächlichkeiten

Ich lege mir für jede neue Arbeit ein genaues Konzept fest, in dem ich mich besonders intensiv mit dem Licht und seinen Auswirkungen auf das Motiv und auf die Komposition beschäftige. Das Konzept definiert meine qualitative Beziehung zum Motiv und bestimmt, was ich dem Betrachter mit kompositorischen Mitteln vermitteln möchte.

Wenn das Konzept erst einmal steht, stelle ich immer wieder fest, daß sich eine ganze Reihe von Faktoren wie von selbst ergibt: Komposition, Beleuchtung, Blickwinkel, Licht und Schatten ordnen sich dem künstlerischen Gesamtkonzept unter, um die kreative Aussage der Arbeit zu unterstützen und, soweit es geht, zu verstärken.

So gelingt es mir, meine Phantasie und meine Ideen unter Kontrolle zu halten; ich arbeite konzentriert auf mein künstlerisches Ziel hin und verliere mich nicht in Nebensächlichkeiten. Wenn ich plötzlich eine Idee habe, die ich unbedingt ausprobieren möchte, notiere ich sie mir für mein nächstes Bild. Beim Arbeiten ist mir mein ‚Ablaufplan' einfach wichtiger.

Mein Thema ist das Licht; und deshalb bin ich so sehr von der altmeisterlichen Malweise des ‚Chiaroscuro' fasziniert. Dieses italienische Wort bedeutet wörtlich übersetzt ‚Helldunkel' und drückt damit aus, daß der Maler mit seiner Komposition dem Rhythmus des Lichts auf dem Motiv folgt.

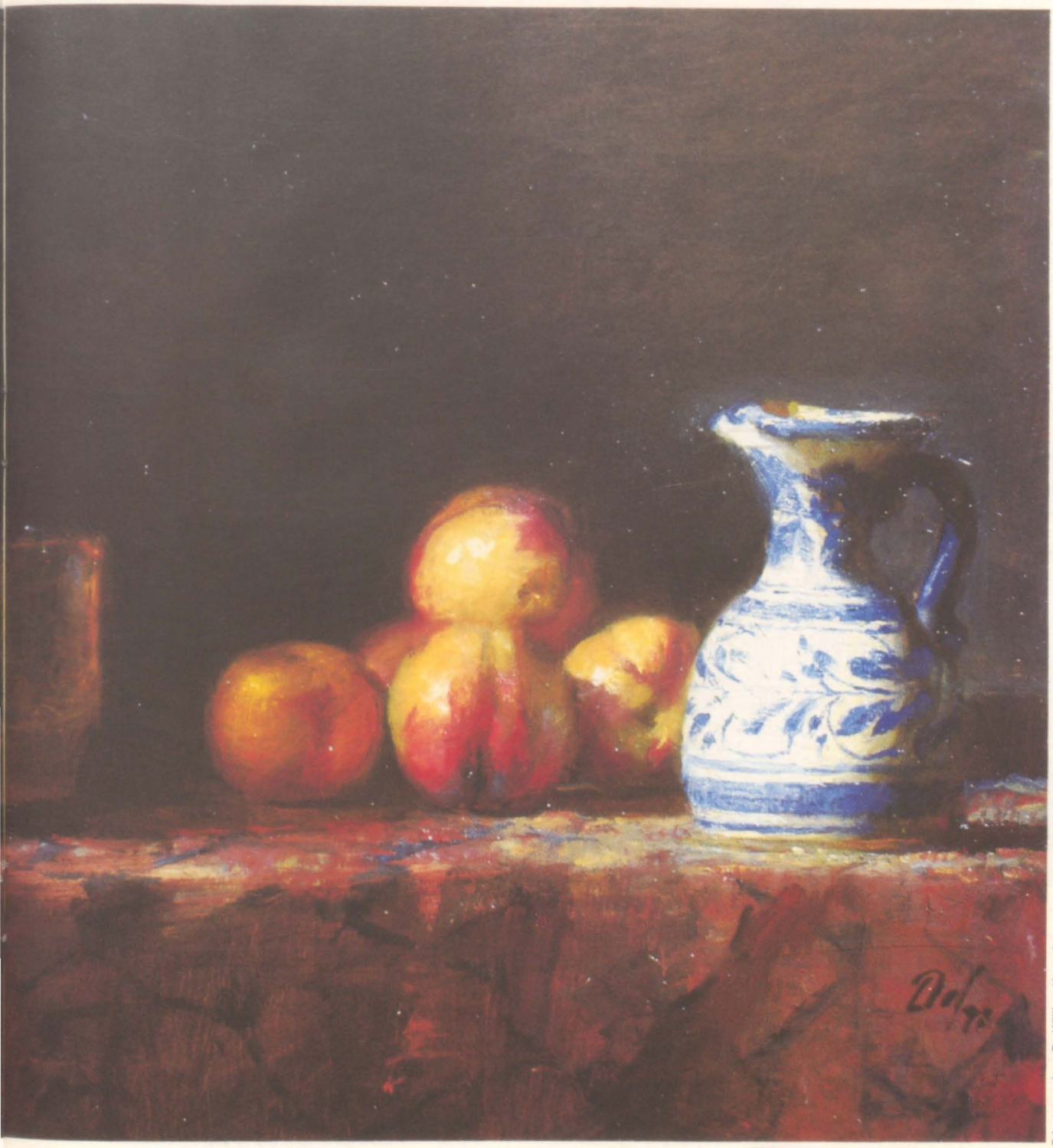
Wenn ich beispielsweise ein Stilleben komponiere, dessen zentraler Gegenstand sich für den Betrachter etwa in Augenhöhe befindet, dann plaziere ich das wichtigste Element immer auf der rechten Seite. Bei uns Europäern wandert der Blick automatisch von links nach rechts, weil wir es vom Lesen so gewohnt sind. Ordnet man also das Licht im Bild so, daß der Blick von Schattenflächen auf der linken Seite in das Licht auf der rechten Bildseite gleitet, dann hat das Bild dort seinen Höhepunkt – es ‚kulminiert' auf der richtigen Seite.

Allerdings funktioniert eine solche Komposition nur, wenn der Brennpunkt das Interesse des Betrachters auch verdient; mangelt es ihm an Textur, Farbe und Helligkeit, dann wird das fertige Bild, wie es einmal ein Kollege ausdrückte, ‚kein Chiaroscuro-Bild, sondern ein prima obskures Bild' sein!"

„Stilleben mit Nektarinen", Öl auf Leinwand, 41 cm x 30 cm. „Bei der Vase habe ich die Wirkung des Brennpunkts verstärkt, indem ich ihre direkte Umgebung nicht dunkler, sondern heller als den übrigen Hintergrund gemalt habe. So bekommt die Vase eine Art ‚Aureole'. Die Tonwertverteilung des Bildes arbeitete ich schrittweise heraus. Zunächst legte ich den Grundton fest und positionierte die Gegenstände (A). Dann setzte ich die dunkelsten Partien ein (B). Indem ich die Schlagschatten an der Vase noch vertiefte und die Lichter klar herausarbeitete (C), schloß ich die Tonwertplanung ab."

B

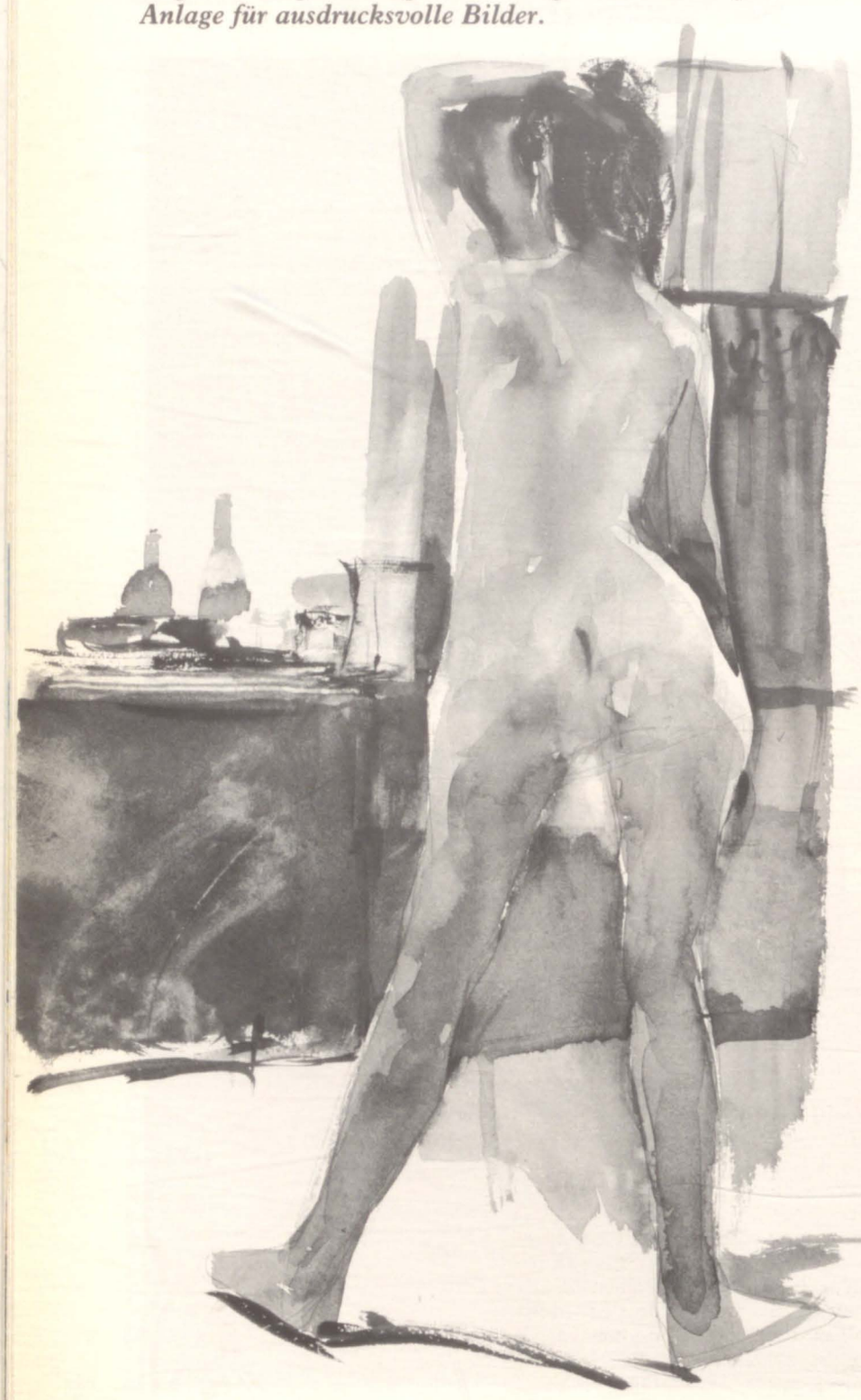
C



Privatsammlung Dr. William Horowitz

In schönster Harmonie

Um wirkungsvolle Gemälde zu schaffen, sollten Sie auf eine ausgewogene Komposition Wert legen. In der Aktmalerei sorgt die Ausgestaltung des Hintergrunds und die farbliche Anlage für ausdrucksvolle Bilder.



Damit ein Aktgemälde überzeugend wirkt, sollten Sie vor allem auf eine ganzheitliche Komposition Wert legen. Die meisten Künstler erreichen sie dadurch, daß sie gleichzeitig an der Figur und am Hintergrund arbeiten. Diese Arbeitsweise zwingt dazu, Farben, Formen und tonale Arrangements als Einheit zu sehen. Und sie hilft außerdem, typische formale „Bindeglieder" wie reflektierte Farben oder Schattenmuster optimal zu nutzen.

Konturen gestalten

Den Umrißlinien kommt bei dieser Arbeitsweise eine besondere Bedeu-

„Rückenansicht I" von Charles Reid, Aquarell, 37 cm x 47,5 cm. Der Hintergrund des Bildes wirkt zwar sehr einfach – er ist jedoch sehr sorgfältig gewählt: Erst die dunklen Töne und die strengen geometrischen Umrißformen lenken die Aufmerksamkeit auf die gerundeten Formen und die blasse Hautfarbe des Modells.

„Keri am Teich" von Charles Reid, Aquarell, 53 cm x 71 cm. Der Künstler verbindet das Modell mit den umgebenden Bildelementen, indem er harte und weiche Konturen sehr bewußt einsetzt. Benachbarte Farbflächen mit ähnlichen Tönen und farbige Umgebungsreflexionen auf der Haut unterstützen die kompositorische Harmonie.

tung zu. In Schattenpartien wirken Konturen weich und verschwommen, während sie im Licht klar umrissen sind. In seinem Bild „Keri am Teich" betont Charles Reid daher die sonnigen Bereiche, indem er etwa die Oberseite des Schenkels und des Bauches hart konturiert. Die schattigen Partien, wie zum Beispiel der rechte Arm und die linke Wange, sind hingegen zart verschwommen und verlaufen weich in die umgebenden Partien. Dieser rhythmische Fluß von Hart und Weich trägt mit dazu bei, daß das Modell lebendig wirkt und mit dem Sessel eine fest verwobene kompositorische Verbindung eingeht.

Damit eine figürliche Bildkomposition noch ausdrucksvoller wird, sollte man für den Hintergrund eine Farbe wählen, die das Motiv ergänzt. So entsteht ein harmonisches Zusammenspiel der Farbtöne, wenn kleine Sprenkel von benachbarten Objekten auf der Haut farblich reflektieren, und die Figur wird in die unmittelbare Umgebung geschickt eingebunden.

Der kühle Hintergrund bei „Keri am Teich" läßt einerseits die warmen Töne der sich sonnenden Figur noch stärker zur Geltung kommen, schafft andererseits aber auch den Eindruck von räumlicher Tiefe. Im Vordergrund hingegen strahlt das warme Rot der Kissen auf den Körper ab und ruft beim Betrachter den Eindruck von Behaglichkeit hervor. Der weiße Korbsessel dient als Rahmen für das Modell.

Hintergrundformen

Ein stark ausgestalteter Hintergrund kann für ein an sich gutes Bild sehr von Nachteil sein, weil der Betrachter durch ihn vom Hauptmotiv abgelenkt wird. Bevor Sie ein Bild zu malen beginnen, sollten Sie sich daher Ihr Motiv durch einen Sucher betrachten. Indem Sie dem Motiv einen Rahmen geben, können Sie leicht feststellen, wie sich Details in die Komposition einfügen. Am be-

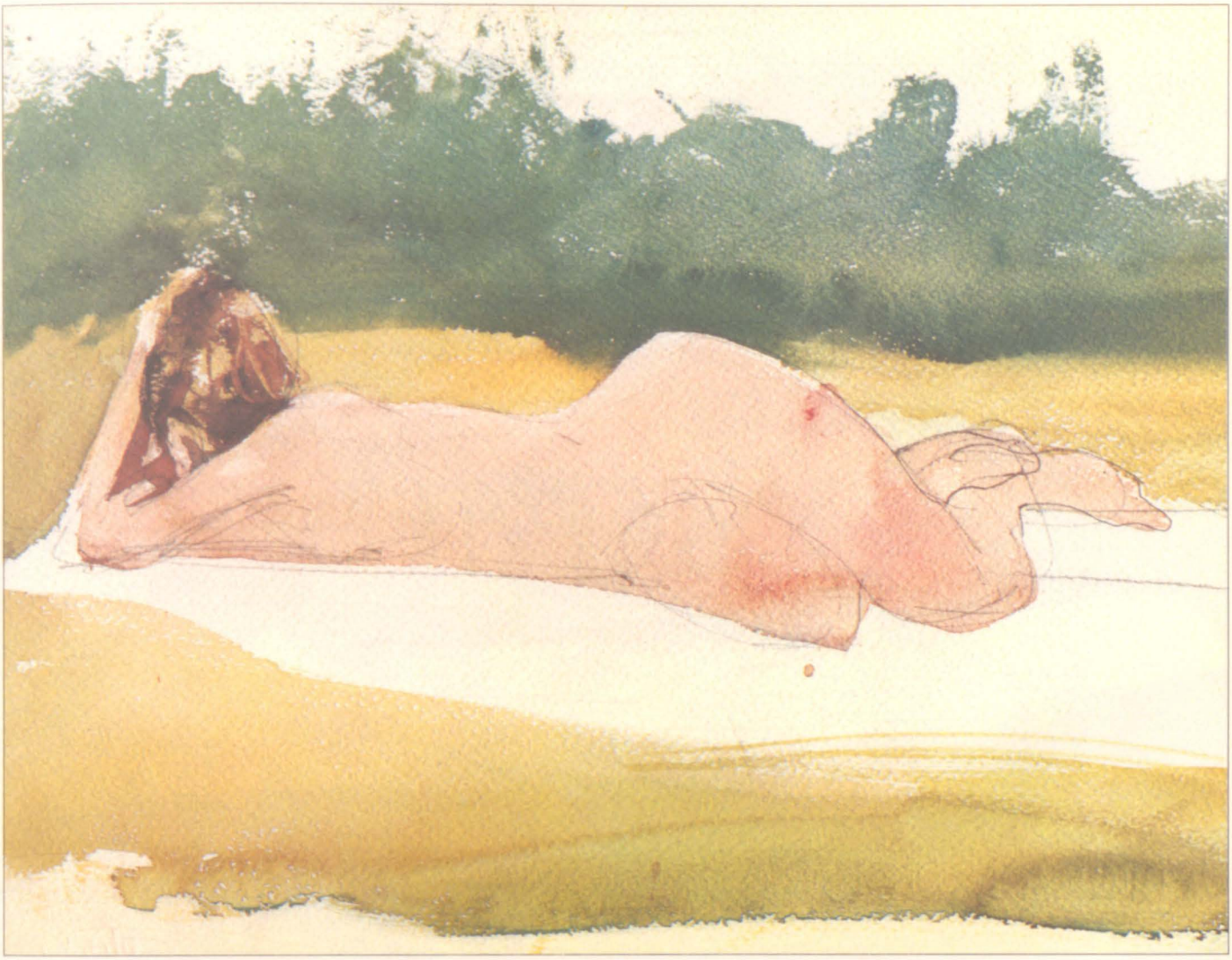
sten halten Sie den Hintergrund einfach – große, schlichte Formen ohne überflüssige Details bringen eine Figur im Vordergrund meist prominent zur Geltung.

Stimmungen erfassen

Bei einem Portrait sind einem Künstler noch andere Dinge wichtig als nur die Ähnlichkeit zwischen Bild und Modell. Er will auch den Charakter und die Stimmung im Bild erfassen. Bei „Licht und Schatten" ging es Charles Reid beispielsweise darum, die Aufmerksamkeit auf den nachdenklichen Blick der jungen Frau zu lenken. Er beschränkt sich daher bei der Farbgebung und dem Modellieren der Formen bewußt auf das Gesicht. Die übrigen Formen führte er nur schemenhaft aus.

„Licht und Schatten" von Charles Reid, Aquarell, 25 cm x 35 cm. Das Portrait eines jungen Mädchens soll in erster Linie eine nachdenkliche Stimmung zum Ausdruck bringen. Indem er blasse Hauttöne für das Mädchen und einen schmucklosen Hintergrund wählt, den er mit nur wenigen Strichen schemenhaft andeutet, konzentriert der Künstler die Aufmerksamkeit auf das Gesicht.

1



Übung: Akt im Sonnenlicht

Im Sonnenlicht entstehen völlig andere Farbtöne als bei künstlichem Licht. In unserer Übung zeigt Charles Reid, wie das Sonnenlicht die Hauttöne beeinflußt und wie man die dabei entstehenden Effekte wirkungsvoll wiedergibt. Der Künstler arbeitet abwechselnd an der Gestalt des Modells und am Hintergrund, damit beide Bildelemente harmonisch miteinander verschmelzen und die Komposition gefestigt wird.

1. Erste Farbaufträge

Charles Reid skizziert zunächst die Umrisse der Figur und deutet den Hintergrund an. Für den Körper mischt er Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb zitron und Cölinblau und trägt die Mischung dann mit einem Rundpinsel Nr. 4 auf. Halten Sie diesen ersten Farbauftrag zwar hell und transparent, aber dennoch sehr leuchtend. Es soll der Eindruck entstehen, als überflute gleißendes Licht die „Sonnenanbeterin".

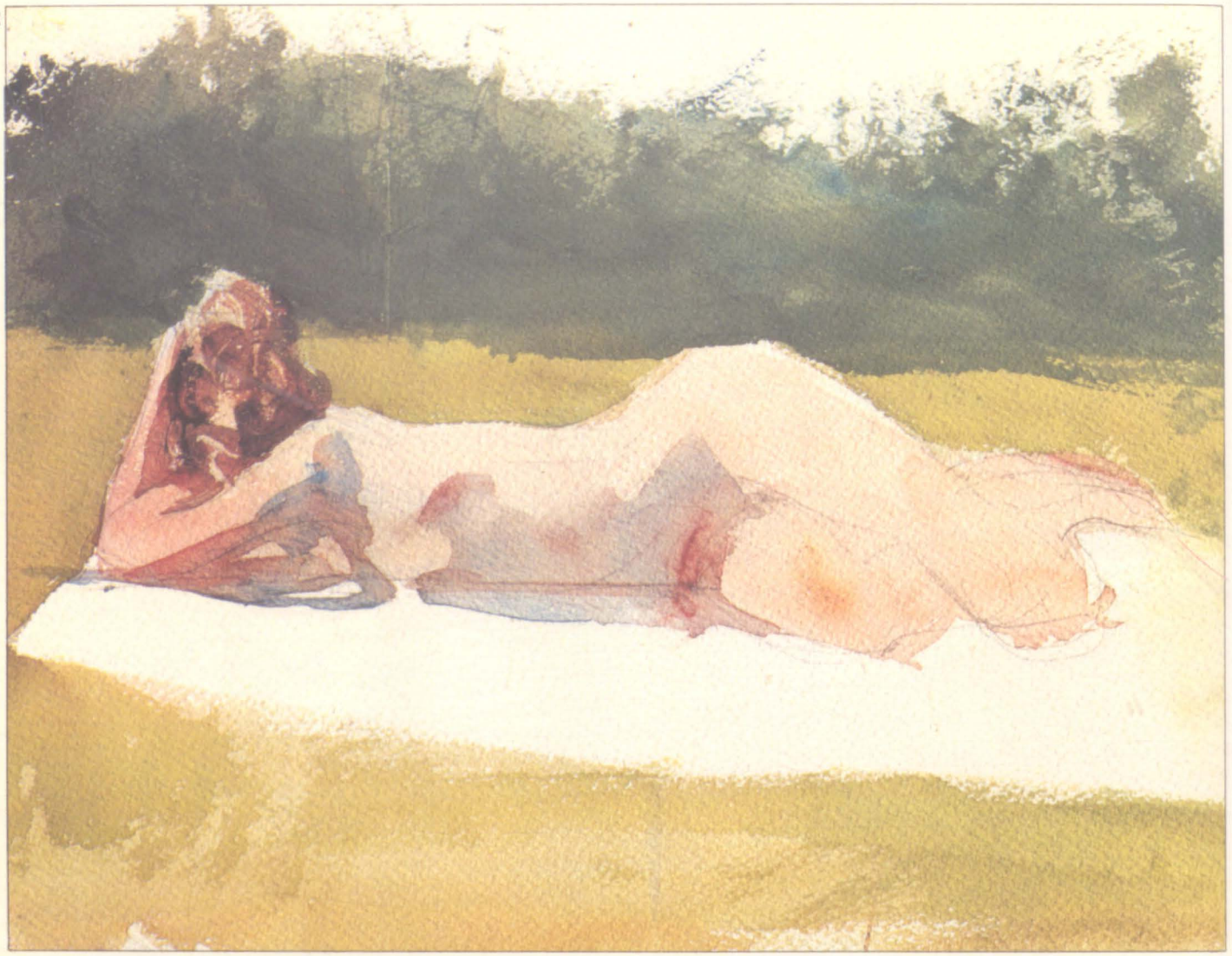
Das weiße Tuch, auf dem das Modell liegt, wird fürs erste nur durch das weiß belassene Papier angedeutet. Für das helle Gras rund um die Liegende können Sie Kadmiumgelb zitron mit einem Rundpinsel Nr. 6 auftragen. Indem Sie hier und da einen Spritzer Cölinblau aufbringen, beleben Sie die Fläche.

Die Bäume im Hintergrund gelingen am besten mit einer Mischung aus Cölinblau, Kadmiumgelb zitron und etwas Siena natur. Indem Sie sie von unten nach oben ausgestalten, erhalten Sie eine dunkelgrüne Partie, die nach oben hin hell ausläuft. Sie können es dabei zu Ihrem Vorteil nutzen, daß der Pinsel mehr und mehr Feuchtigkeit verliert: Mit einigen lockeren Strichen in der Trokkenpinseltechnik deuten Sie das Spiel des Windes in den Baumkronen an. So verhindern Sie geschickt, daß der Hintergrund zu trist und langweilig wirkt.

Ist der helle Hautton getrocknet, können Sie mit einem Rundpinsel die Schattenbereiche rund um den Kopf und auf den Unterarmen ausführen. Dafür eignen sich eine Mischung aus Kadmiumrot hell, Siena natur und etwas Cölinblau.

Die Haare des Modells malt der Künstler mit Siena gebrannt, die Schattenpartien des Haarschopfes verstärkt er mit etwas Cölinblau. Für einige hellere Haarsträhnen kratzt er Farbe mit dem Fingernagel heraus.

2



WAS SIE BRAUCHEN

- Ein Blatt rauhes Aquarellpapier, ca. 27 cm x 35 cm
- drei Rundpinsel: Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 6
- eine Palette mit fünf Farben: Kadmiumrot hell, Kadmiumgelb zitron, Kadmiumgelb mittel, Cölinblau und Siena natur.

2. Die Schatten

Für die Schattenpartien verdünnt Charles Reid nun auf der Palette getrennt voneinander Cölinblau, Kadmiumrot hell und Kadmiumgelb mittel mit viel klarem Wasser. In diesen Farben legt er mit dem zügig geführten Rundpinsel die kühlen Schattenpartien an, die den Oberarm und den Rumpf ausformen. Diese Schatten sollten so hell und transparent sein, daß der darunterliegende Farbton noch durchscheint. Um dieses Ziel zu erreichen und trotzdem reizvoll variierende Farbtöne zu erhalten, mischt Charles Reid die roten, gelben und blauen Töne nicht auf der Palette, sondern läßt sie erst auf dem Papier ineinander verlaufen.

Die Schatten sorgen nicht nur für eine klarere Gestalt der Frau, sie erhöhen auch die faszinierende Leuchtkraft, die jedes gute Aquarell auszeichnet. Man meint regelrecht zu spüren, wie das Sonnenlicht von dem weißen Tuch auf den Körper der Liegenden zurückgeworfen wird. Der Künstler betont die sanften weiblichen Formen, indem er die noch zu harten Schattenkonturen nach oben hin mit klarem Wasser abschwächt.

Mit ähnlichen, nur wenig kühleren Farbmischungen können Sie auch die Schatten anlegen, die die Figur auf das weiße Tuch wirft. Beide Schattenpartien sollten ineinander verlaufen, damit die Figur mit dem Tuch eine kompositorische Verbindung eingeht und nicht etwa so wirkt, als schwebe sie.

Die Bäume im Hintergrund gestaltet Charles Reid mit trockenen Pinselstrichen in dunklerem Grün noch abwechslungsreicher.

MALEN UND ZEICHNEN

INDEX

Heft 25 bis 36 (Seiten 673 bis 1008)

Index für Band 3. Ein kompletter Index für alle Ausgaben von MALEN UND ZEICHNEN erscheint in Heft 96. Stichwörter, die sich auf die jeweils vorletzte Heftseite beziehen, sind durch v. S. und die betreffende Heftnummer gekennzeichnet: z. B. v. S. 29

Kursivgedruckte Wörter und Seitenangaben verweisen auf Gemälde.

A

1, 2, 3, 4, 5, 6, (Saunders) *762*
Abdeckmaterialen
-band 816
-flüssigkeit 818
Abendhimmel am Ohio (Pike) *839*
Abkratzen (Ölmalerei) 998–9
Abstrakt
Bildausschnitt 926–7
farbige Tusche 984–7
Acryl
scharfe Konturen 816–19
Verwaschung 844
Afrikanische Frauen-Übung (Borgman) *779–81*
Akt im Sonnenlicht-Übung (Reid) *993–5*
Akte 702
Hintergrund (Aquarell) 990–5
Ölmalerei 869–73
Alexis, Kathryn
Figurenstudien *701*
Alte Underwood Fabrik (Hogarth) *856–7*
Am Leuchtturm „Two Lights" (Reid) *922*
Am Wehr (Lloyd) *883*
Angler am Pier (Gurney) *1003*
Aquarell
Deckweiß und Übung 704–9
dunkle Bildbereiche 920–4
Farbkarte v. S. 28, v. S. 29
Farbnuancen 808–12
Felsen 736–41
fernöstlicher Stil 885-9
Figuren 906–9, 990–5
Himmel 977–80
Landschaften 688–93
naß-in-naß 764
Seelandschaften 938–43
Tiefe 852–5
Verwaschen 953
Wasserstudien 838–40
Wolken 764–7
Arbeitsplatzgestaltung v. S. 26
Arme (Zeichnen) 963
Atelier des Meisters, Das (Courbet) *972*
Atmosphäre, *siehe* Stimmung
Auf dem Petersplatz-Übung (Borgman) *954–6*
Aufkommender Sturm-Übung (Robinson) *978–9*
Ausdruckszeichnen 757–61
Ausrüstung
Aquarell im Freien 688–9
Ausschnitte 925–30

B

Bach bei Vermont (Strisik) *898*
Bach im Herbst-Übung (Cherepov) *931–3*
Bambuspinsel 856, 885
Barocci, Federico
Martyrium des Hl. Vitale *963*
Baskerville Fels (Vickerey) *680*
Baum im Gebirge-Übung (Petrie) *787–90*
Bäume
Texturoberflächen 787–90
Bedford Park, Old Bath Road (Pissarro) *725*
Berd, Morris
Landschaft mit Kuh *819*
Besuch, Der (Vuillard) *944–5*
Bewegung 890–3, 910–11
gestische Zeichnung 757–61, 791–3
Bildausschnitt 925–30
Bildführung 686
Black Hawk-Eagle (Gilbert) *831*
Blagden, Allen
Blaues Kanu *732*
Blick von meinem Fenster, Eragny (Pissarro) *724*
Blick nach vorn (Goldsmith) *964*
Blockley, John
Farm an der Küste-Übung *853–5*
Blumen
Mischtechnik 710–11
Borgeson, Bet
Buntstifte 1007, 1008
im Atelier 742–3
Obst auf blauem Muster *742–3*
Rote Zwiebeln-Übung *800–1*
Skizzenbuch *894–5*
Borgman, Harry
Afrikanische Frauen-Übung *779–81*
Auf dem Petersplatz-Übung *954–6*
Einheitlichkeit – Beispiel *842*
feine Tuschelinien 948–52
Filzstifte 778–9
Frauenportrait-Übung *719–21*
Gänseblümchen-Übung *858–61*
Schabekarton-Beispiel *877–81*
Sonnenaufgang in Nevada-Übung *845–7*
Stadtansicht-Übung *950–2*
Winterstimmung in Paris *1004*
Bristolkarton
Ei-Tempera 680
Brommer, Gerald
Frühlingsfarben *737*
Brown, Gail 1764
Brücke von Courbevoie (Seurat) *805*
Bulldogge und Katze-Übung (Cossman) *967–9*
Buntstift
Früchte 742–3
Metalloberflächen 894–5

Mischtechnik 844–7
Sgraffitotechnik 798–1
terpentinlösliche 742–3
Tonwerte 1004–8
Burger Chef, Innenansicht (Goings) *863*
***Bussana Vecchia*-Übung** (Smith) *913–17*

C

Caddell, Foster
Herbstmosaik *771*
Caldwell, Vivian
Sanft *911*
Campbell, Gretna
Flut bei Neumond *841*
Carnation, Lily, Lily, Rose (Sargent) *835*
Cassatt, Mary 848–51
Emmi und ihr Kind *851*
Mädchen, das sein Haar ordnet, Das *850*
Mutter, die das Haar ihres Kindes kämmt *848, 851*
Obstpflückende junge Frauen *849*
Cézanne, Paul 794–7
Landschaft *797*
Mont Sainte-Victoire *796*
Stilleben – Äpfel und ein Topf Primeln *794–5*
Charakterstudien (Gurney) *1003*
Cherepov, George
Bach im Herbst-Übung *931–3*
Flaschen und Metallkrug-Übung *726–8*
Grüntöne-Übung *866–8*
Ozeanwellen-Übung *747–9*
Sonnenlicht-Effekte *825*
Chiaroscuro 988
Cober, Alan
Schlafende Person *974*
Concierge, Die (Underwood) *718*
Constable, John
Frühling, East Bergholt Common *786*
Cooper, Bette G.
Papillon *812*
Corot, Jean Baptiste Camille
Drei Nymphen und ein Jüngling *760*
Corsellis, Jane
Ölskizzen *959*
Zimmer in Suffolk *958*
Cossman, Howard
abstrakte Tuschekomposition *986*
Bulldogge und Katze-Übung *967–9*
Katze mit Sternen *987*
Courbet, Gustave 970–3
Atelier des Meisters, Das *972*
Jagdbeute, Die *973*
Stilleben, Äpfel und Granatäpfel *970–1*
Strand in der Normandie *874–5*
Croney, Claude
Gischt-Übung *940–3*
Salzmarsch-Aquarellstudie *731*
Cuyp, Aelbert
Die Maas bei Dordrecht *686–7*

D

Dame mit einem Fächer aus Straußenfeder, Eine (Rembrandt) *901*
Deckweiß 704–9
Degas, Edgar
Jockeys vor dem Rennen *804*
Portrait von Edmond Duranty *696*
Rennpferde *892*
Drei Nymphen und ein Jüngling (Corot) *760*
***Dunkelhaarige Frau*-Übung** (Lawn) 698–700
dunkle Farben 920–4
Dürer, Albrecht
Portrait von Agnes *822*
Dworkowitz, Alan
Fahrrad II *926*

E

Ei-Tempera 680–3, v. S. 25, 912–17, v. S. 34
Einklang 827–9, 841–3
El Greco
Der Heilige Martin und der Bettler *997*
Vertreibung der Händler aus dem Tempel *996*
Emmi und ihr Kind (Cassatt) *851*
Energie (Williams) *984–5*
Ernst, Max 1000
Erstsemester-Mannschaft, Yale, 1885 (Reid) *927*

F

Fahrrad II (Dworkowitz) *926*
Faltenwurf
Konturzeichnung-Technik 823
Umrißzeichnung-Technik 714
Farben
und Stimmung 981–3
Farbkarten
Aquarell v. S. 28, v. S. 29
Ölmalerei v. S. 31, v. S. 32
***Farm an der Küste*-Übung** (Blockley) *853–4*
Feder v. S. 35
Feder, Schneide- *876*
Federzeichnung, *siehe* Tusche
Felsen
Aquarell 736–41
komplexe Formen (Zeichnen) 712, 715–17
***Felsen in der Wüste*-Übung** (Petrie) *738–41*
Fernöstliche Malerei
Materialien 885–6
Pinselstriche 884–9
Figuren
Akte (Ölmalerei) 869–73
Aquarell 906–9
Cassatt, Mary 848–51
Gesten 757–61
Skizzieren 974
ungezwungene Posen 1002–3
Verkürzung 701–3
Filzstift
Linie und Ton 778–81
Pinselmarker 934–7
***Flaschen und Metallkrug*-Übung** (Cherepov) *726–8*
Florsheim, Richard
Nachtbeleuchtung *1000*
Fluß Arroyo Hondo, Der (Strisik) *824*
Flut bei Neumond (Campbell) *841*
Form
komplexe Formen (Zeichnen) 712–17
Frankenberg, Robert
Bewegung-Studien *898*
Frau mit gefalteten Händen (Rembrandt) *821*
***Frauenportrait*-Übung** (Borgman) *719–21*
Freckelton, Sondra
Die Staffelei *928*
Früchte
Farbnuancen 809
im Atelier 742–3
Frühaufsteher (Pike) *838*
Frühling, East Bergholt Common (Constable) *786*
Frühlingsfarben (Brommer) *737*
Funkelndes Licht, Cornwall (Strisik) *745*

G

***Gänseblümchen*-Übung** (Borgman) *858–61*
Gemüse
Sgraffito-Übung 800–1
Gestische Zeichnung 757–61, 791–3, 891, 906
Gilbert, Albert Earl
Black Hawk-Eagle *831*
Haubenbrandente *833*
im Atelier 830–3
***Gischt*-Übung** (Croney) *940*
Glackens, William
Sonnenschirme am Blue Point *843*
Glanzlichter
Metall und Glas 673–5
Glas
Ölmalerei 673, 675
Goings, Ralph
Burger Chef, Innenansicht *863*
im Atelier 862–5
Ralph's Schnellrestaurant *864–5*
Safeway, Innenansicht *863*
Schoharie Schnellrestaurant *862*
Goldener Schnitt 804–7
Goldsmith, Lawrence C.
Blick nach vorn *964*
im Atelier 964–5
Vage Formen *965*
Graffito, *siehe* Sgraffitotechnik
Graphitpulver 752–6
Grattage 1000–1
Grundierungen Acryl- 786
Grüntöne 825, 866–8
Gruppé, Emile
Hinterhof, Der *826*
Hummerfischer bei Niedrigwasser *899*
Nach dem Sturm *746*
Guptill, Arthur L.
Skizzen *815*
Gurney, James
Angler am Pier *1003*
Bewegungsskizze *890–1*
Charakterstudien *1003*
Menschen in der Spielhalle *1002*

H

Hafenansicht (Schink) *828*
Hände
Bildausschnitt-Beispiel 927
Meister-Beispiel (Rembrandt) 900–1
Zeichnen 961
Hard-edge-Technik 816–19
Harmonie 827–8
Hartfaserplatte 786
Haubenbrandente (Gilbert) *833*
Häuser in der Sonne (Millard) *810*
Hauttöne (Ölmalerei) 870
Heilige Familie auf den Stufen (Poussin) *768–9*
Heilige Martin und der Bettler, Der (El Greco) *997*
Herbst in Argenteuil (Monet) *897*
Herbstmosaik (Caddel) *771*
Hilder, Rowland
Segelboote bei Niedrigwasser *976–7*
Wind und Wolken-Übung *980*
Himmel
Aquarell 764–7, 977–80
Hintergrund
Aktmalerei 990–5
Hinterhof, Der (Gruppé) *826*
Hogarth, Paul
Alte Underwood Fabrik, Hartford, Connecticut, 1963 *856–7*
Le Mans, 1961 *918*
Nathan's Coney Island, New York, 1963 *919*
Staalkade, Amsterdam, 1958 *813*
Holländisches Stilleben (Wonner) *817*
Holzschnitt 879
Holztafeln 785, 787
Homer, Winslow
Der Sturm *930*
Horizont 804
Hunter's Moon (Millard) *806–7*

I

Im Atelier
Borgeson, Bet 742–3
Gilbert, Albert Earl 830–3
Goings, Ralph 862–5
Goldsmith, Lawrence C. 964–5
Leffel, David A. 988–9
Lloyd, Phyllis 882–3
Martin, Alex 694–5
Minewski, Alex 763
Reid, Charles 906–9
Saunders, Raymond 762–3
Woodner, Ian 710–11
Impasto 826, 914
Innenräume, Interieurs
Ölmalerei 957–60

J

Jagdbeute, Die (Courbet) *973*
Jamison, Philip
Skizzen *803*
Japanpinsel 856, 885
Jockeys vor dem Rennen (Degas) *804*

K

***Kanadagans*-Übung** (Sims) *706–9*
Katze mit Sternen (Cossman) *987*
Kehrende Frau (Vuillard) *946*
Keri am Teich (Reid) *991*
***Kinderportrait*-Übung** (Reyna) *681–3*
Kissen mit gestreiftem Tuch (Kraft) *844*
Kohle
Mischtechnik 953–6
Tonwerte 696–700
Komposition
Bildausschnitt 925–30
Einklang 827–9, 841–3
geometrische Formen 804–7
Innenräume 957
Photographie und Landschaften 676–9
sonnige Landschaften 824–6
Vereinfachung 684–5, 782–4
Kontaktabdruck 848
Kontrast
Simultan- 810
Konturen
Hard-edge-Technik 816–19
-Zeichnen 820–3
***Kopfweide*-Übung** (Sidaway) *903–5*
Korrigieren
Ölmalerei 998–1001
Zeichentusche 905
Kosmos (Woodner) *710*
Kraft, Polly
Kissen mit gestreiftem Tuch *844*
Küstenbauten (Smith) *912*

L

Landschaft (Cézanne) *797*
Landschaft mit Kuh (Berd) *819*
Landschaften
Aquarell 688–93
Felsen 712, 715–17, 736–41
im Freien 688–93

Photographie 676–9
Lasuren
farbige Tusche 986–7
Farbskizzen 802–3
Lavierungen,
siehe Verwaschen
Lawn, John
Dunkelhaarige Frau-Übung 698–700
Le Mans, 1961 (Hogarth) *918*
Leffel, David A.
im Atelier 988–9
Stilleben mit Nektarinen 988–9
Leonardo da Vinci
Madonna und Kind *761*
Lesende Frau im Garten (Vuillard) *947*
Licht
Chiaroscuro 988
dramatisches 924
Reflexionen 673–5, 726–8
Licht und Schatten (Reid) *992*
Lichtung in Eragny (Pissarro) 722–3
Liegender Akt (Reid) *909*
***Liegender Akt*-Übung** (Passantino) *871–3*
Lloyd, Phyllis
Am Wehr *883*
im Atelier 882–3
Löwentanz (Wong) *910*
Luftperspektive 852

M

Maas bei Dordrecht, Die (Cuyp) *687*
Madame Henriot (Renoir) *734–5*
Mädchen, das sein Haar ordnet, Das (Cassatt) *850*
Madonna und Kind (Leonardo) *761*
Maiskolben (Millard) *809*
Malven an der Küste (Moore) *818*
Marker
Pinsel- 934–7
siehe auch Filzstift
Martin, Alex
im Atelier 694–5
Sonnenaufgang im Vorfrühling *695*
Skizzen 694
Martyrium des Hl. Vitale (Barocci) *963*
Materialtisch v. S. 26
Meer, *siehe* Seelandschaften
Meglin, Nick
Skizze 975
Meister
Cassatt, Mary (1845–1926) 848–51
Cézanne, Paul (1839–1906) 794–7
Courbet, Gustave (1819–97) 874–5, 970–3
Cuyp, Aelbert (1620–91) 686–7
El Greco (1541–1614) 996–7
Pissarro, Camille (1830–1903) 722–5
Poussin, Nicolas (1594–1665) 768–9
Rembrandt van Ryn (1606–69) 900–1
Renoir, Pierre Auguste (1841–1919) 734–5
Sargent, John Singer (1856–1925) 834–7
Vuillard, Edouard (1868–1940) 944–7
Menschen in der Spielhalle (Gurney) *1002*
Menschlicher Körper
Akte (Ölmalerei) 869–73
Arme 963
Bewegung 890–3
Figuren 906–9
Hände 900–1, 961
Liegender Akt 871–3
Muskulatur 870
szenisch 1002
Verkürzung 701–3
siehe auch Figuren
Metall
Haushaltsutensilien (Buntstift) 894–5
reflektierende Oberflächen 673–4
Michel, Sally
Schafe *934*
***Weidende Schafe*-Übung** *935–7*
Millard, David
Ausdruckszeichnung-Beispiele *758–9*
Bildausschnitt-Beispiel *925*
dunkle Farbtöne-Beispiel *920*
Farbwirkungen 808–11
Häuser in der Sonne *810*
Hunter's Moon *806–7*
Maiskolben *809*
Skizzen *750–1, 802–3*
Stadtlandschaft-Beispiel (Aquarell) *689*
Stimmung durch Farben 981–3
Vermont: Gegenüber der Waldhütte *983*
Minewski, Alex
Sitzende Figur *763*
Mischtechnik
Aquarell/Pastell 710–11
Kohle und Lavierungen 953–6
Verwaschen/Buntstifte 844–7
Mißgeschicke
Ölmalerei 998–1001
Modelle im Atelier (Valerio) *869*
Monet, Claude
Herbst in Argenteuil *897*
Mont Sainte-Victoire (Cézanne) *796*
Moore, Robert Eric
Malven an der Küste *818*
Mutter, die das Haar ihres Kindes kämmt (Cassatt) *848,851*

N

Nach dem Sturm (Gruppé) *746*
Nachtbeleuchtung (Florsheim) *1000*
Nathan's Coney Island (Hogarth) *919*

O

Obst auf blauem Muster (Borgeson) *742–3*
Obstpflückende junge Frauen *849*
Ölmalerei
Aktmalerei 869–73
Farbkarten v. S. 31, v. S. 32
Glas und Metall 673–5, 726–8
Grüntöne 866–8
Innenräume 957–60
Korrekturtechniken 998–1001
Pinselstrichtechnik 770–5
Reflexionen 673–5, 726–8
Seelandschaften 744–9
Sonnenlicht-Effekte 824–6
Texturen 785–90
Wasseroberfläche 897–9, 931–3
***Ozeanwellen*-Übung** (Cherepov) *747–9*

P

Paletten (Farben)
Aquarell-Wasserstudien 840
Palmer, William
Ein regnerischer Tag, Connemara *999*
Panorama
Photographie und Landschaft 678–9
Papier
farbiges 1005
fernöstliches 885–6
Papillon (Cooper) *812*
Passantino, George
Liegender Akt-Übung *871–3*
Pastellstifte, holzgefaßte 718–21
Peinture à l'essence 770
Perspektive
Innenräume 959
Luft- 852
Seelandschaften 745
Verkürzung 701–3
Wasserspiegelungen 731–2
Petrie, Ferdinand
Baum im Gebirge-Übung *787–90*
Felsen in der Wüste-Übung *738–41*
komplexe Formen-Übung (Zeichnen) *715–17*
Vereinfachung-Beispiel *783*
Wasserspiegelungen-Beispiele *729, 730*
Wolkenlandschaft-Beispiele *765*
Photographie
Landschaften 676–9, 691, 882
Photorealismus 862–5
Pike, John
Abendhimmel am Ohio *839*
Frühaufsteher *838*
Pinsel
Bambus- 885
Japan- 856
Pinselstriche
fernöstlicher Stil 888
Impasto 826, 914
Texturen (Ölmalerei) 785–6
Übereinstimmung 998
Wasser (Ölmalerei) 899
Pissarro, Camille 722–5
Bedford Park, Old Bath Road *725, 770*
Blick von meinem Fenster, Eragny *724*
Lichtung in Eragny *722–3*
Pointillismus 724, 725
Pinselstrichtechnik 770–5
Polny, Barbara
Ausdruckszeichnung-Beispiel *760*
Pontormo, Jacopo da
Tanzende Figur *757*
Portrait (Stern) *960*
Portrait von Agnes (Dürer) *822*
Portrait von Edmond Duranty (Degas) *696*
Portrait von Pierre Bonnard vor seiner Leinwand (Vuillard) *957*
Portraits
Meister-Beispiele 734
Übung 719–21
Poussin, Nicolas
Die Heilige Familie auf den Stufen *776–7*
Primeln (Woodner) *711*
Pyramiden (Robert) *928*

Q

Quadratierung 806–7
Quiller, Stephen
Wintersturm *704–5*

R

Ralph's Schnellrestaurant (Goings) *864–5*
Rapidograph
siehe Tuschefüller
Räumliche Tiefe
durch Farbe 852
Realismus 874
Photorealismus 862–5
Reflexionen
Glas und Metall 673–5, 726–8, 894
Wasserspiegelungen 729–33, 829, 838–40 882–3, 897–9, 931–3
Regnerischer Tag, Connemara, Ein (Palmer) *999*
Reid, Charles
Akt im Sonnenlicht-Übung *993–5*
Am Leuchtturm „Two Lights" 1927 *922*
Bewegung-Skizze *891*
dunkle Farbtöne-Beispiel *923*
Erstsemester-Mannschaft, Yale, 1885 *927*
im Atelier 906–9
Keri am Teich *991*
Licht und Schatten *992*
Liegender Akt *909*
Rückenansicht I *990*
Sommergarten-Übung *690–3*
Rembrandt van Ryn 900–1
Dame mit einem Fächer aus Straußenfedern *901*
Frau mit gefalteten Händen *821*
Rennpferde (Degas) *892*
Renoir, Pierre Auguste
Madame Henriot *734–5*
Reyna, Rudy de
Kinderportrait-Übung *681–3*
Verkürzung-Beispiele *703*
Robert, Hubert
Pyramiden *928*
Robinson, E. John
Aufkommender Sturm-Übung *978–9*
Skizzen-Beispiele *684–5*
Sommermorgen *744*
Winterwellen *938–9*
***Rote Zwiebeln*-Übung** (Borgeson) *800–1*
Rückenansicht I (Reid) *990*
Russischer Tee (Wiles) *673*

S

Safeway, Innenansicht (Goings) *863*
Salzmarsch (Croney) *731*
Sanft (Caldwell) *911*
Sargent, John Singer 834–7
Carnation, Lily, Lily, Rose *835*
Madame Gautreau *834*
Töchter Boit, Die *837*
Vernon Lee *836*
Schabekarton 876–81, 987
Schafe (Michel) *934*
Schatten
Landschaften 824–5
Schink, Christopher
Einklang-Beispiele *827–8*
Hafenansicht *828*
Tiefe-Beispiel *852*
Schmuckkasten (Szabo) *733*
Schnee
Deckweiß 704–5
Schneidefeder 876
Schoharie Schnellrestaurant (Goings) *862*
Seebach, Lee
Sonniger Hang-Übung *774–5*
Seelandschaften
Aquarell 938–43
Ölmalerei 744–9
Segelboote bei Niedrigwasser (Hilder) *967–7*
Sehen und verstehen
Bewegung 890–3, 910–11
Bildausschnitt 925–30
Einklang 827–9, 841–3
Farben 981–3
geometrische Formen 804–7
Hände und Arme 961–3
Photographie 676–9
Vereinfachung 782–4

Verkürzung 701–3
Wasserspiegelungen 729–33
Seurat, Georges
Brücke von Courbevoie, Die 805
Sgraffitotechnik 798–801
Sheppard, Joseph
Figurenskizze 702
Shook, Georg
Photographie, arbeiten mit 676–8
Sidaway, Ian
Kopfweide-Übung 903–5
Träumende Frau-Übung 753–6
Silhouetten
menschliche Figur 906
Sims, Graeme
Kanadagans-Übung 706–9
Sitzende Figur (Minewski) 763
Skizzen
aus dem Gedächtnis arbeiten 750–1
Auswählen und Vereinfachen 684–5
Bewegung 890–3
farbliche Impressionen 802–3
Farbproben 685
Geschichten erzählen 1002–3
gestische Zeichnung 791–3
Haushaltsutensilien 894–6
Reise 813–15
schlafende Menschen 974–5
Vögel 776–7
weiße Flächen 918–19
siehe auch Zeichnen
Smith, Stan
Bussana Vecchia-Übung 913–17
Küstenbauten 912
***Sommergarten*-Übung** (Reid) 690–3
Sommermorgen (Robinson) 744
Sonnenaufgang im Vorfrühling (Martin) 695
***Sonnenaufgang in Nevada*-Übung** (Borgman) 845–7
Sonnenlicht
Ölmalerei
Sonnenschirme am Blue Point (Glackens) 843
***Sonniger Hang*-Übung** (Seebach) 774–5
Spiegelungen *siehe* Reflexionen
Sprenkeltechnik
farbige Tusche 986
Staalkade, Amsterdam (Hogarth) 813
***Stadtansicht*-Übung** (Borgman) 950–2
Staffelei *v. S. 26*
Staffelei, Die (Freckelton) 928
Stephanie (Terelak) 773
Stern, Arthur
Portrait 960
Stilleben
Farbwirkung 808–9
Stilleben – Äpfel und ein Topf Primeln (Cézanne) 794–5
Stilleben, Äpfel und Granatäpfel (Courbet) 970–1
Stilleben mit Nektarinen (Leffel) 988–9
Stimmung
abstrakte Kompositionen 986
durch Farbe 981–3
schwermütige (Buntstifte) 1004–8
Strand in der Normandie (Courbet) 874–5
Strich-Ton-Technik
Kohle 696–700
Strisik, Paul
Bach bei Vermont 898
Fluß Arroyo Hondo, Der 824
Funkelndes Licht, Cornwall 745
Vereinfachung-Beispiel 784
Studie eines kantigen Steins (Zappalorti) 712
Sturm, Der (Homer) 930
Szabo, Zoltan
Schmuckkasten 733
Wasserstudien 839, 840
Wolken-Beispiele 766–7

T

Tanzende Figur (Pontormo) 757
Terelak, John
Stephanie 773
Textur
Oberflächen (Ölmalerei) 785–90
Themenwahl
abstrakte Kompositionen 984
Tiefe, *siehe* räumliche Tiefe
Tiere
farbige Tusche 967–9
im Atelier 830–3
Schafe 934–7
Töchter Boit, Die (Sargent) 837
Tonken 998, 999–1000
Tonwert
gedämpfter (Buntstifte) 1004–8
Kohle 696–700
Studie 694
***Träumende Frau*–Übung** (Sidaway) 753–6
Tunnicliffe, Charles
Putzende Tauben-Skizze 777
Tusche
abstrakte Kompositionen 984–7
farbige 966–9
Feder und Pinsel 856–61
feine Zeichnungen 948–52
Korrigieren 905
Schabekarton 876–81
Tuschefüller 902–5
Tuschefüller, technischer 902–5, 948, 966, v. S. 35

U

Umrißzeichnung 712–14, 820
Underwood, Beryl
Die Concierge 718

V

Vage Formen (Goldsmith) 965
Valerio, James
Modelle im Atelier 869
Vereinfachung 684–5, 736, 782–4
fernöstliche Malerei 888
Wasserstudien 838–40
Verkürzung 701–3, 745
Vermont: Gegenüber der Waldhütte (Millard) 983
Vernon Lee (Sargent) 836
Verwaschen
Mischtechnik 844–7, 953–6
Vickerey, Robert
Baskerville Fels 680
Vögel
Deckweiß-Übung 706–9
im Atelier 830–3
Skizzen 776–7
***Vor einiger Zeit*-Übung** (Wong) 887–9
Vuillard, Edouard
Besuch, Der 944–5
Kehrende Frau 946
Lesende Frau im Garten 947
Portrait von Pierre Bonnard vor seiner Leinwand 957

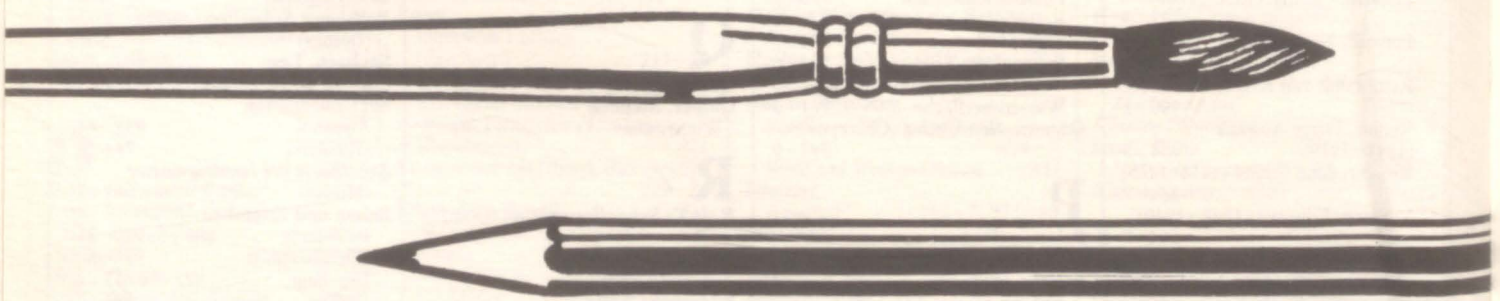
W

Waldweg 866–8
Wasser
Maltechnik (Ölmalerei) 897–9, 931–3
Spiegelungen 729–33, 838–40, 882–3, 931–3
***Weidende Schafe*-Übung** (Michel) 935–7
Wells, John
Bildausschnitt-Beispiel 927
Whistler, James McNeill 998
Wiederholung
Farben 841–3
Formen 827–9
Wiles, Irving Ramsey
Russischer Tee 673
Wilfer, Anne 829
Williams, Juanita
Energie 984–5
***Wind und Wolken*-Übung** (Hilder) 980
Winterstimmung in Paris (Borgman) 1004
Wintersturm (Quiller) 704–5
Winterwellen (Robinson) 938–9
Wolken
Aquarell 764–7, 977–80
Wong, Frederick
fernöstliche Aquarelle 886
Löwentanz 910
Vor einiger Zeit-Übung 887–9
Wonner, Paul
Holländisches Stilleben 817
Wood, Lawrence 791–3
Woodner, Ian
Kosmos 710
Primeln 711

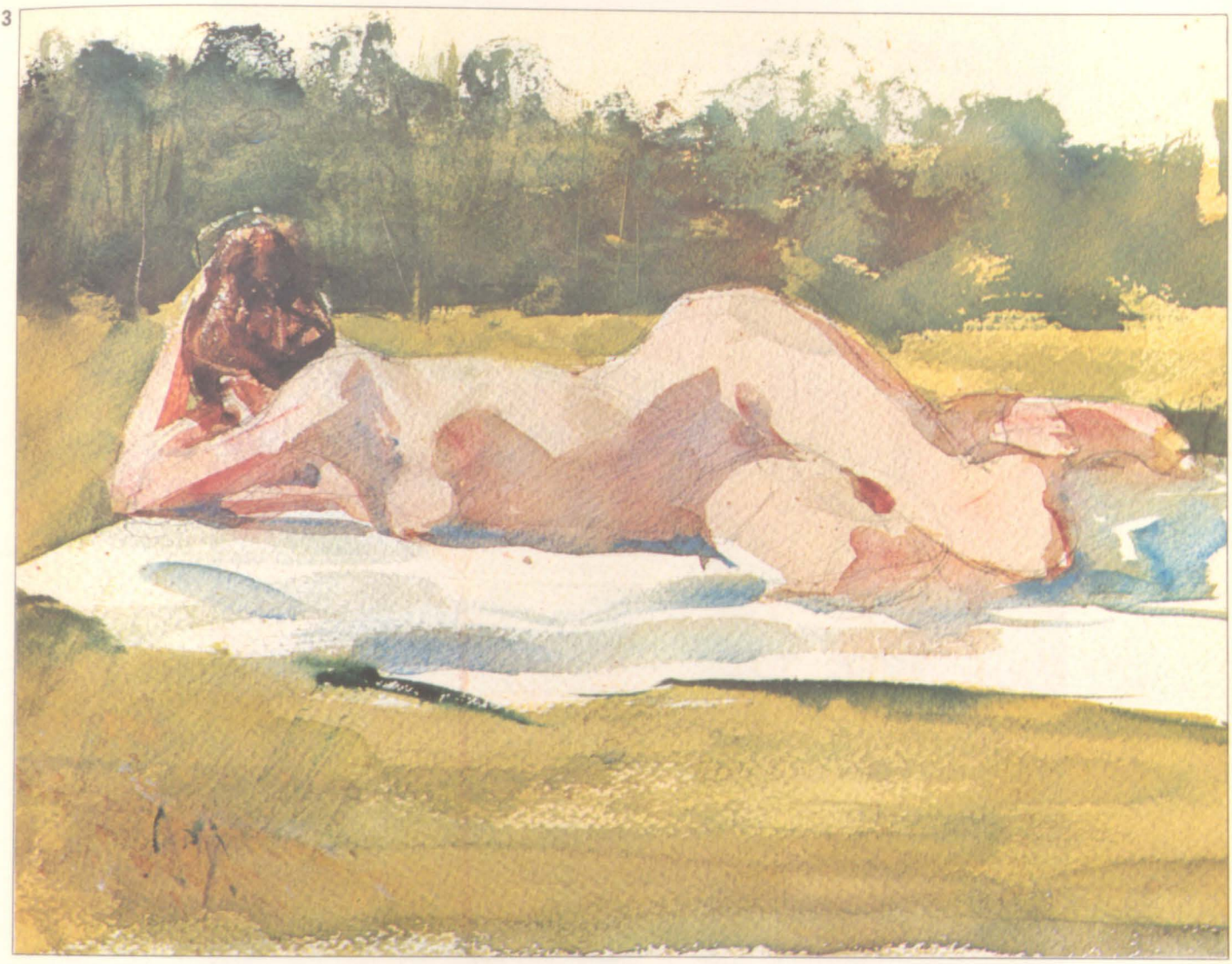
Z

Zappalorti, Robert
Haushaltsutensilien-Skizze 896
Studie eines kantigen Steins 712
Zeichnen
Ausdrucks- 757–61
farbige Tusche 966–9
Feder und Pinsel (Tusche) 856–61
feine Tuschelinien 948–52
gestische 757–61, 791–3
Graphitpulver 752–6
komplexe Formen 712–17
Konturen- 820–3
Linie und Ton 778–81
Umriß- 820
siehe auch Skizzen
Zimmer in Suffolk (Corsellis) 958–9

Einen Druckfehler bitten wir auf Seite 734 zu entschuldigen. Der zweite Absatz muß korrekt beginnen: Ein weiterer „Trick" des Künstlers besteht darin, die Formen des Modells um so **un**schärfer zu malen, je weiter sie vom Brennpunkt des Interesses entfernt sind.



3



3. Weitere Schatten

Die Schatten auf den Beinen und Füßen erscheinen wärmer als die Schatten des Oberkörpers, weil die Sonne direkt auf die Beine scheint. Charles Reid verwendet deshalb eine Mischung aus Kadmiumrot hell, Siena natur und etwas Cölinblau.

Die Stellung der Beine ist recht kompliziert. Daher ist der Schattenwurf schwierig zu malen. Der Künstler vereinfacht jedoch die Formen der Schatten. Er umgeht so das Problem, eine verwirrende Fülle von Kleinformen darstellen zu müssen und wahrt gleichzeitig die kompositorische Ausgewogenheit des Aquarells.

Die Schattenpartien rund um die Beine sollten Sie mit wäßrigem Cölinblau einfügen, solange der Farbauftrag noch feucht ist. Mit sauberem Pinsel läßt sich dann die harte Kontur zwischen den Beinen und dem Schatten mit Wasser vorsichtig abschwächen. Auf diese Weise verläuft der Hautton an einigen Stellen zart mit dem dunklen Ton des Schattens.

Die Falten im Tuch können Sie mit einer leichten Mischung aus Cölinblau und Kadmiumrot hell andeuten. Ein Rundpinsel Nr. 4 eignet sich gut für den hier nötigen lockeren Farbauftrag.

Mit einer sehr blassen Mischung aus Cölinblau und Kadmiumgelb hell werden zum Abschluß noch einige mittlere Töne auf der Schulter, der Brustpartie und an den Beinen angelegt. Gehen Sie dabei jedoch sehr vorsichtig vor, um die ausdrucksstarken Licht-Schatten-Kontraste nicht zu zerstören, die dem Gemälde seine leuchtende Qualität verleihen.

„Akt im Sonnenlicht" von Charles Reid, Aquarell, 27,5 cm x 37,5 cm. Selbst der einfachste Hintergrund kann zur Akzentuierung eines Motivs beitragen. Hier ergänzen und kontrastieren das gelb-grüne Gras und die dunkelgrünen Bäume die Rot- und Blautöne der liegenden Frau und verstärken auf diese Weise das Gefühl von Sonne und Licht.

Eine eindringliche Aussage

Durch die Ausschöpfung der künstlerischen Freiheit verstand es der große spanische Maler El Greco, seinen Gemälden ausdrucksstarke Faszination zu verleihen.

National Gallery of Art, Washington

Auch heute noch vermag der große Mut Bewunderung hervorzurufen, mit dem El Greco, 1541–1614, in seinen Gemälden die Gesetze korrekter Darstellung einfach außer Kraft setzte. In seinem Meisterwerk „Der heilige Martin und der Bettler" ging es ihm darum, seinen Figuren Ausdruck zu verleihen, und um dieser Aussage willen nahm er verzerrte Proportionen und Widersprüche in der perspektivischen Darstellung nicht nur in Kauf, er setzte sie ohne Bedenken als aussagekräftige Stilmittel ein.

Dem Betrachter des Gemäldes fällt zunächst der Schimmel ins Auge. Von ihm wandert der Blick zum Reiter, um dann auf dem hochaufgeschossenen Bettler zu verweilen. Die Hintergrunddetails sind nur verschwommen und undeutlich ausgeführt, und so rücken die handelnden Personen fast automatisch in den Mittelpunkt des Interesses.

Erst auf den zweiten Blick wird uns bewußt, wie stark der Maler bestimmte Einzelheiten übertrieben hat, um Dramatik in die Szene zu bringen. So verkürzte er das Pferd perspektivisch so sehr, daß sein Hinterlauf vor dem Oberschenkel des Bettlers zu sehen ist. Die Hufe der Hinterläufe stehen jedoch deutlich hinter dem Bettler. Auf diese Weise gelingt es El Greco, den Bettler dankbar gebeugt darzustellen – er erhält vom Heiligen Martin dessen halben Mantel als Gabe – ihn aber gleichzeitig aufrecht stehend zu malen, so daß er nichts von seiner Würde einbüßt.

Subtile Verzerrungen

Einen ähnlichen Trick wandte er auch bei der Darstellung des Bettlers selbst an. Wenn man ihn genauer betrachtet, kann man feststellen, daß er anatomisch nicht korrekt wiedergegeben ist. Seine Körpergröße ist stark übertrieben, um seine Bedeutung für das Bild hervorzuheben.

Es bedarf eines großen Verständnisses für die Perspektive, um ihre Gesetze so geschickt zu verletzen, daß das Ergebnis nicht falsch wirkt, sondern die Bildaussage verstärkt.

El Grecos „Vertreibung der Händler aus dem Tempel", ein frühes Werk, läßt deutlich den Einfluß Tizians und Tintorettos erkennen.

Erst die subtilen Verzerrungen geben diesem Gemälde Rhythmus und Bewegung und halten das Interesse des Betrachters wach für die Begegnung des Heiligen Martin mit dem Bettler.

Daß El Greco auch den konventionellen Einsatz der Perspektive meisterhaft beherrschte, läßt sich aus seinen frühen Werken ablesen. Aus diesen Gemälden spricht der Einfluß, den der Italienaufenthalt auf den jungen Künstler ausübte. Dem Stil der italienischen Hochrenaissance verpflichtet, stellte El Greco zumeist spannungsgeladene Ereignisse dar, die sich durch die Perspektive tableauhaft entfalten.

„Der Heilige Martin und der Bettler" von El Greco, 1597–99, Öl auf Leinwand, 193 cm x 103 cm, leicht angeschnitten.

ational Gallery of Art, Washington D. C., Sammlung Widener

Technischer Fortschritt

Man sollte ein Bild, das nicht so gelungen erscheint, nicht gleich aufgeben. Korrekturtechniken können Vieles retten und sind überdies die Quelle neuer Ideen.

Häufig entstehen in einem Ölgemälde dadurch Unstimmigkeiten, daß nicht alle Pinselstriche zum Gesamteindruck des Bildes passen. Wechseln Sie deshalb möglichst nicht grundlos von feinen zu breiten Strichen. Wenn Sie etwa bei einem Portrait für den Kopf einen breiteren Borstenpinsel, für Hals und Schultern jedoch einen feinen Haarpinsel benutzt haben, erscheint der Kopf großzügiger und kräftiger als der Rest, der leicht übermäßig detailliert und zu stark bearbeitet wirkt.

Ein ähnlicher Mißklang kann sich einstellen, wenn Sie zunächst mit der Spitze eines Haarpinsels malen und dann unvermittelt mehr Druck ausüben, so daß Sie mit dem ganzen Pinselkopf Farbe auftragen. Derartig auffällige Veränderungen in der Pinselführung sollten stets inhaltlich oder stilistisch begründet sein. Sonst sehen sie eher wie Fehler oder qualitative Brüche aus.

Auch ein zu dicker Farbauftrag kann sich negativ auf ein Gemälde auswirken. Bei übertriebenem schichtweisen Farbauftrag kann es zu ungewollten Überkreuzungen in der Strichführung kommen, und der visuelle Gesamteindruck des fertigen Bildes wird womöglich stark beeinträchtigt, weil die Strichstrukturen der alten Schichten sich an der Oberfläche störend abzeichnen. Die unerwünschte Struktur läßt sich kaum mit dickerem Farbauftrag beheben. Im Gegenteil: Das Bild verliert dadurch eher, weil die Farbe so dick sein muß, daß sie sich nur noch mühsam verteilen läßt. Mit allzu steifer Farbe kann man aber keine Tonabstufungen mehr modellieren, und auch Feinheiten lassen sich so nicht wiedergeben.

Was kann man also tun, wenn das Kind einmal in den Brunnen gefallen ist?

Farbe abkratzen

Getrocknete Farbe können Sie abkratzen oder abschaben, ohne das Bild dabei völlig zu zerstören. Ein Palettmesser oder auch Sandpapier leisten Ihnen gute Dienste. Mit

Tip

ABKRATZEN: FERTIG

Gelegentlich läßt sich das Abkratzen als Gestaltungsmittel einsetzen, und ein abgekratztes Bild kann als fertiges Werk stehen bleiben. Die Bilder des englischen Malers Whistler (1834–1903) sind ein Beweis dafür. Es sollte jedoch sehr bewußt geschehen und stilistisch gerechtfertigt sein. Allzu vordergründige Effekte sollte man besser vermeiden.

DAS TONKEN

Professor Tonks war im frühen 20. Jahrhundert ein berühmter Lehrer an der Slade School of Fine Art in London. Nach ihm, dem Erfinder dieser Technik, wurde das Tonken benannt.

RETTUNGSAKTION: ABKRATZEN UND ERNEUERN

Das „mißlungene" Bild
Hier sind die Töne etwas zu kraftlos geraten, und die Farbe wurde zu dick aufgetragen. Das Bild bekommt wieder eine glattere Oberfläche, wenn ein Teil der Farbe abgekratzt wird. Danach läßt sich das Gemälde überarbeiten.

Abkratzen auf Leinwand
Halten Sie das Palettmesser fest in einer Hand. Stützen Sie das Bild mit einer Hand gut ab, und kratzen Sie mit dem Klingenrand solange über die Bildoberfläche, bis die Oberfläche glatt und die Farbränder ganz weich erscheinen.

Das bearbeitete Bild
Jetzt ist das Bild für eine Überarbeitung bereit. Man erkennt zwar das Originalmotiv noch, aber die Umrisse verschwimmen ein wenig. Keine Panik, wenn der Untergrund durchschaut. Das kann später sogar besonders reizvoll aussehen.

Derek Chittock. Photo: John Suett

Mit freundlicher Genehmigung der Midtown Galleries, New York

Sandpapier schmirgeln Sie die Farbe bis auf eine glatte Oberfläche ab. Es besteht kein Grund zur Unruhe, wenn der Untergrund stellenweise zum Vorschein kommt – das ist ganz normal. Aufbauend auf die zumindest noch schwach erkennbare Erstbemalung können Sie nun mit neuen Farbaufträgen Verbesserungen vornehmen.

Mit einem Palettmesser läßt sich Farbe am besten von Leinwänden oder anderen Oberflächen mit gleichmäßiger Textur abkratzen. Da sich beim Abkratzen weichere Ränder und hellere Töne ergeben, ist dies eine geeignete Methode, ein zu dunkel geratenes Bild mit zu harten Farbübergängen weicher zu gestalten. Abgekratzte Flächen auf einem Bild können zudem recht atmosphärisch wirken.

Das Tonken

Die Aufsaugtechnik, Tonken genannt, bietet eine weitere Möglichkeit, Farbe zu entfernen – allerdings nur nasse Farbe. Legen Sie schwach saugfähiges Papier auf die Leinwand, und reiben Sie mit der flachen Hand sanft darüber. Das Papier nimmt überschüssige Farbe auf und hinterläßt nach dem Abziehen eine glattere Oberfläche.

Das Tonken erbringt ähnliche Veränderungen wie das Abkratzen: Stellenweise schimmert die Grundfarbe hervor, und das Gemälde wirkt viel weicher. So gesehen bietet diese Technik schon für sich eine

„Ein regnerischer Tag – Connemara" von William Palmer, Öl auf Leinwand, 71 cm x 76 cm. Das Bild zeigt die geschickte Pinselführung des Malers. Die senkrechten Pinselstriche lassen den fallenden Regen spüren. Die zuletzt aufgetragenen Striche machen die harten Grenzen einzelner Formen weicher.

reizvolle Gestaltungsvariante. Achten Sie jedoch darauf, daß die Farbe weder zu naß noch zu dick ist. Beim Reiben könnten sonst Farbflächen ineinander gequetscht werden.

Die Grattage

Bei dieser modernen Technik bedeckt man die noch feuchte Farbe der Maloberfläche mit Papier und reibt eventuell zusätzlich. Nach dem Abziehen erhält man auf diese Weise interessante Texturen und tonale Veränderungen. Faszinierend sind dabei insbesondere die Schnelligkeit und Einfachheit der Methode sowie die reizvolle Zufälligkeit der entstandenen Texturen. Es wäre kaum möglich, solche Bilder bewußt zu malen.

Bevor Sie nicht reichlich Erfahrungen mit dieser Technik gesammelt haben, werden Sie keine ganz bestimmten Muster machen können. Es empfiehlt sich deshalb, zunächst einmal eine größere Teilfläche des Gemäldes so zu behandeln, bei der es auf Genauigkeit nicht allzu sehr ankommt. Ein abstraktes oder halbabstraktes Werk, das besonders durch die Oberflächenstruktur wirken soll, bietet sich dafür am ehesten an. Sie können die Grattage aber auch in Teilflächen konventioneller Gemälde benutzen, um damit die Oberfläche von Wänden, Felsen, Holz und sogar Stoffen darzustellen. Zuweilen eignet sie sich auch gut, einen leeren Vordergrund attraktiver zu gestalten.

Wichtig bei der Anwendung der Grattage: Die Farbe sollte pastos und mit wenig Malmittel verarbeitet werden. Häufige Versuche werden Ihnen helfen, genau herauszufinden, wieviel Malmittel Sie hinzufügen müssen. Je dicker die Farbe, desto ausgeprägter und furchiger die Textur.

Am besten, Sie erproben alle hier vorgestellten Techniken ausgiebig auf Leinwandresten, um sie dann mit genügend Erfahrung gezielt einzusetzen.

MAX ERNST
Der surrealistische Maler Max Ernst entdeckte die „Frottage", eine zeichnerische Durchreibetechnik. Wie diese ist auch die Grattage ein Verfahren, bei dem auf der Bildoberfläche zufallsabhängige Texturen und Muster entstehen. Das machte die Grattage insbesondere bei surrealistischen Künstlern beliebt, die stets nach neuen Anstößen für ihre Bilder suchten.

„Nachtbeleuchtung" von Richard Florsheim, Öl, 45 cm x 60 cm. Der Maler benutzte das Tonken, um an einigen Stellen Farbe zu entfernen. Die dadurch entstandenen weicheren Formen und Töne unterstützen die verschwommene Erscheinung der Stadtansicht und ihrer Spiegelung im nächtlichen Wasser recht deutlich. An einigen Punkten schimmert noch der weiße Untergrund durch.

Sammlung Edgar Roedelheimer mit freundlicher Genehmigung der Time Inc.

Unterschiedliche Grattage-Techniken

A

B

GRATTAGE MIT GLATTEM PAPIER

A. Legen Sie mit fetter, pastoser Farbe eine Fläche auf die Leinwand an. Die Farbe sollte so dick sein, daß sie deckt und die Textur der Leinwand ausfüllt. Drücken Sie nun ein Stück nicht saugfähiges Papier sanft in die Farbe, und heben Sie es wieder ab: Es zeigt sich eine typische, unregelmäßige Textur, die sich auch auf vielfältige Weise weiter überarbeiten läßt.

B. Soll ein noch abwechslungsreicheres Muster erzielt werden, legen Sie das Papier noch einmal auf eine andere Stelle. Man kann es auch hin- und herschieben, mit verschiedensten Materialien wie Gabeln, Kämmen oder spitzen Gegenständen darüberreiben oder mit stumpfen Gegenständen Muster durchdrücken. Anfangs entstehen rein zufällige Muster und Texturen. Mit einiger Übung lassen sich jedoch die Ergebnisse in Grenzen steuern.

A

B

GRATTAGE MIT ZERKNITTERTEM PAPIER

A. Legen Sie zunächst wieder eine dicke Farbfläche an. Formen Sie aus nicht saugfähigem Papier einen Ball, falten Sie ihn wieder auseinander, und drücken Sie ihn an die nasse Farbe. Sie können auf verschiedene Partien unterschiedlichen Druck ausüben.

B. Ziehen Sie das Papier vorsichtig wieder ab. Das entstandene Muster unterscheidet sich etwas von dem, das Sie mit glattem Papier schaffen können: Es wirkt noch lebhafter. All diese Techniken eignen sich auch hervorragend, um besonders abwechslungsreich texturierte Untermalungen zu schaffen.

Eine Geschichte erzählen

Wenn Sie gerne Menschen zeichnen oder malen, dann sollten Sie jede sich bietende Gelegenheit nutzen, sie in ungezwungenen Posen zu skizzieren.

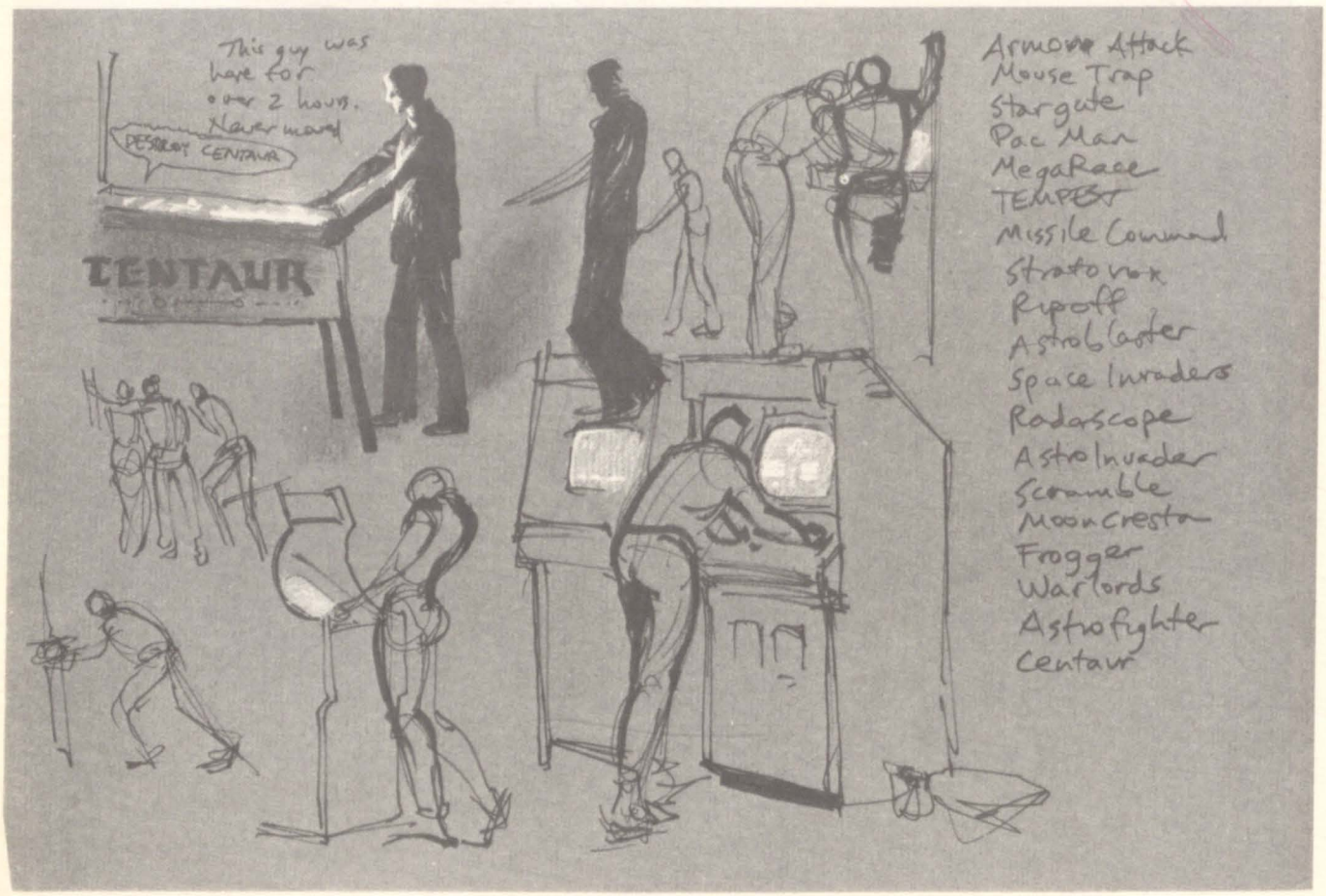
Modelle, die einem Künstler im Atelier posieren, bieten ihm zwar den großen Vorteil, sein Bild in aller Ruhe zu arrangieren: Er kann seine Kompositionsidee gemeinsam mit seinem Modell entwickeln und sich Zeit nehmen, den richtigen Blickwinkel zu finden. Doch nicht immer wird diese Arbeitsweise das Nonplusultra sein. Es besteht die Gefahr, daß so entstandene Bilder gekünstelt, konstruiert – einfach nicht natürlich wirken.

Die beste Methode, dem entgegenzuwirken, liegt darin, Menschen in ihrer natürlichen Umgebung zu skizzieren. Sie bekommen nicht nur jede Menge Anregungen für Ihre Arbeiten, allein die Beobachtung von Menschen in typischen Posen schärft Ihr Gefühl für den Körperhaltungen innewohnenden Ausdruck, und Sie werden sogar für die eventuell anschließende Arbeit mit einem Modell wichtige Erfahrungen sammeln können.

Spiel und Spaß

Es gibt viele Gelegenheiten, solche Skizzen zu entwerfen. Immer dort, wo sich Menschen lange Zeit mit einer Sache beschäftigen – Kinder in der Sandkiste, die ganz in ihrem Spiel aufgehen, Straßenmusikanten oder ein Verkäufer auf dem Wochenmarkt – finden Sie ausreichend Muße, Verhaltensweisen und charakteristische Ausdrucksmuster mit dem Skizzenblock gründlich zu erforschen.

Indem Sie Menschen im Zusammenhang ihrer Tätigkeit darstellen, gewinnen Ihre Skizzen eine erzählerische Komponente. Sie zeigen, wie Menschen leben, mit was sie sich beschäftigen und wie sie auf Situationen reagieren. James Gurney fand in einer Spielhalle ungewöhnliche Motive. Die Besucher ließen sich grob in drei Typen unterteilen: Einige vollführten vor den bunten Kästen geradezu akrobatische Verrenkungen, um mit dem Joystick noch in letzter Sekunde das Leben der Männchen auf dem Bildschirm zu verlängern. Andere standen völlig konzentriert vor einem Flipper. Nur ab und an ließen sie mit einer kurzen



„Menschen in der Spielhalle" von James Gurney, Tusche, Kohle und weiße Kreide auf Tonpapier. Der Künstler notierte sich die Namen der Computerspiele, die ihm ähnlich exotisch erschienen wie die Körperhaltungen der Menschen.

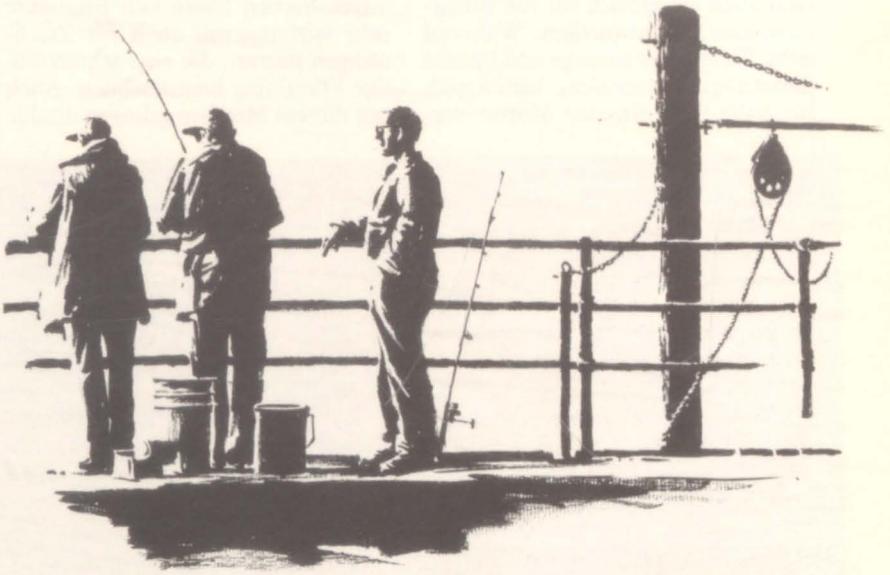
Bewegung aus dem Handgelenk die Knöpfe an der Seite des Gerätes klappern, standen aber immer dann, wenn der Flipper ein Heidenspektakel veranstaltete, völlig regungslos vor der Maschine. Und als dritter Typ fanden sich noch die Wettspieler. Dicht um ein Telespiel geschart, wechselte bei ihnen Anspannung und offen zur Schau gestellte Begeisterung, Enttäuschung oder auch Schadenfreude.

Aus der Ferne betrachtet hatten jedoch alle drei Typen für James Gurney etwas gemein. Für ihn, der nicht sehen konnte, was sich da gerade auf dem Bildschirm abspielte, hatten die Reaktionen der Spieler etwas Absurdes. Von der Welt um sie herum enthoben, schienen sie von den Maschinen auf ganz merkwürdige Art in den Bann gezogen. Diese skurrile Atmosphäre war es, die den Künstler an diesem Ort so begeisterte, und er inszenierte sie in seinen Skizzen, indem er die Spielgeräte nur andeutete, die typischen Haltungen der Menschen jedoch mit sicherem Strich einfing.

Ganz anders arbeitete James Gurney, um die Ruhe auszudrücken, die sich in der Körperhaltung von Menschen zeigen kann. Mit genau kalkulierten Licht- und Schattenflächen gelingt es ihm nicht nur, eine ungewöhnliche Lichtstimmung zu erzielen, er lenkt durch diese Arbeitsweise auch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die ganze Figur. Die Individualität der dargestellten Menschen ist aus ihrer Körperhaltung abzulesen, ihre Gesichter sind dazu nicht wichtig.

Solche Studien sind so aussagekräftig, daß sie auch ohne spätere Ausarbeitung zu Hause als kleine Kunstwerke gelten können.

„Angler am Pier" von James Gurney, Pinselmarker auf Ingrespapier, 27 cm x 42 cm.



„Charakterstudien" von James Gurney, Pinselmarker auf Zeichenpapier, 22 cm x 30 cm.

Ein Hauch von Melancholie

Stille und Einsamkeit, aber auch unheimliche Düsternis lassen sich sehr einfühlsam mit leisen und gezielt gedämpften Tonwerten wiedergeben.

Gut aufeinander abgestimmte Tonwerte geben einer Buntstiftzeichnung nicht nur Zusammenhalt, sie sind auch wesentlich für die Bildatmosphäre verantwortlich. Während helle Werte eher sonnige und heitere Simmung hervorrufen, bieten sich für stille oder einsame Motive vorwiegend dunkle, gedämpfte Tonwerte an.

Trotz ihrer Leuchtkraft und ihrer satten Farben lassen sich Buntstifte sehr wirkungsvoll auch für Zeichnungen nutzen, die eine schwermütige Stimmung kennzeichnen. Auch mit diesem Medium gelingen dunkle

„Winterstimmung in Paris" von Harry Borgman, Buntstift auf farbigem Papier, 26 cm x 26 cm. Der gedämpfte Ton des Untergrunds erlaubt es dem Künstler, Stimmung und Ausdruck der Szene mit wenigen Neutraltönen und einem Minimum an Farbe planvoll zu vermitteln.

Tonwerte und die Zurücknahme der Farbintensität vortrefflich.

Für solche Dunkelwertkompositionen bieten sich vor allem Motive in Dämmerungs- und Abendstimmung an, sei es in geschlossenen Räumen oder im Freien. Und zum Zeichnen unheimlicher oder gar bedrohlicher Stimmungsbilder eignen sich dunkle Tonwerte ganz besonders gut. Ihre bedrückende, manchmal schaurige Wirkung kann man durch grelle Kontraste noch erheblich steigern. Wollen Sie die Stille einer Landschaft und den zarten Hauch einer sie durchziehenden Melancholie wachrufen, verwenden Sie hingegen dunkle Werte, die in sich weich vermittelt sind.

In einem hauptsächlich dunklen Motiv treten alle hellen, leuchtenden Gegenstände stark hervor. So scheint etwa das glühende Metall im schummrigen Licht einer Schmelzhütte geradezu zu gleißen. Solche starken Tonwertkontraste sollten Sie in Ihren Bildern stets als Blickfang nutzen.

Sobald man sich auf ein Motiv festgelegt hat, heißt es, sich zu überlegen, mit welcher Technik man die düstere Stimmung am besten schafft. Eine gute Möglichkeit, die Tonwerte zu dämpfen, bietet getöntes Zeichenpapier. Sie können aber auch durch schichtweisen Farbauftrag zu wunderbar gedämpften Tönen gelangen.

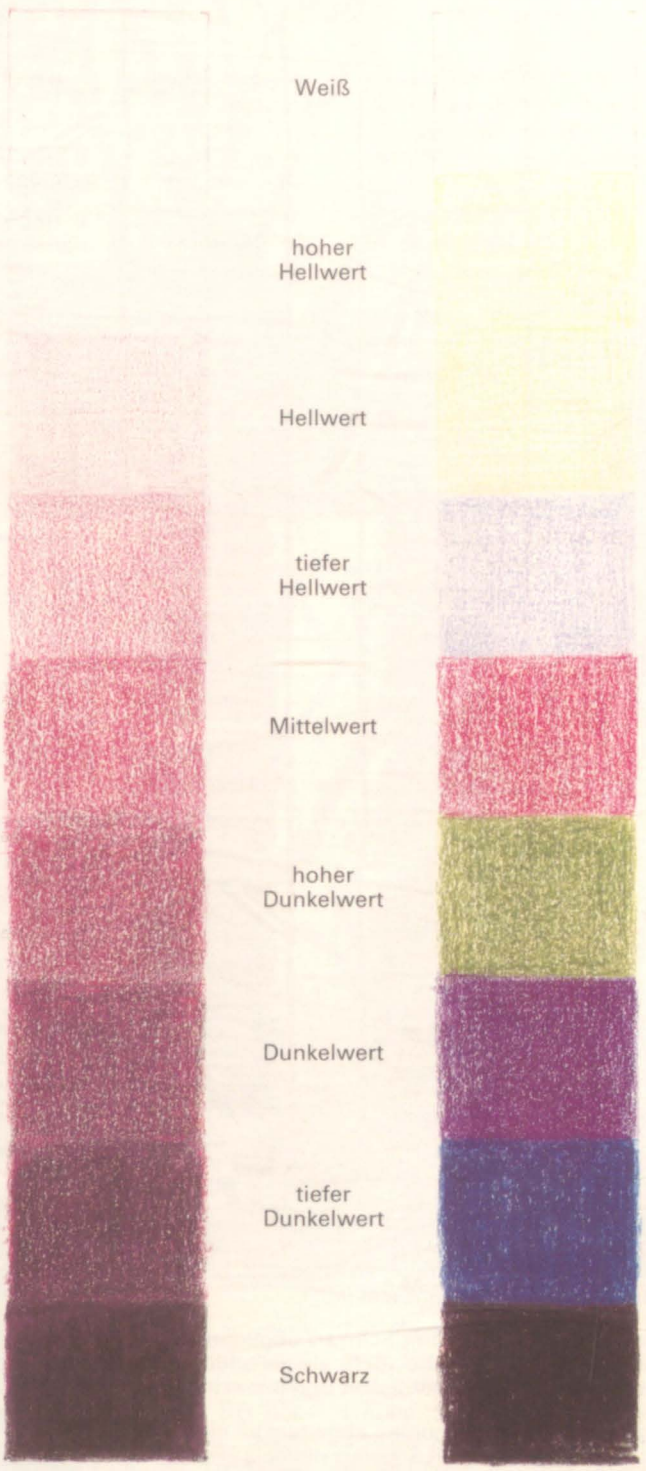
Farbiges Papier

In Harry Borgmans „Winterstimmung in Paris" wird deutlich, wie gut getöntes Zeichenpapier Atmosphäre vermitteln kann. Das Purpurviolett des Untergrundes etabliert die Grundstimmung eines trüben Wintertages in der Stadt so prägnant, daß es Borgman gelingt, die Komposition mit nur drei Grauwerten und einzelnen Akzenten in Rot und Gelb überzeugend auszugestalten.

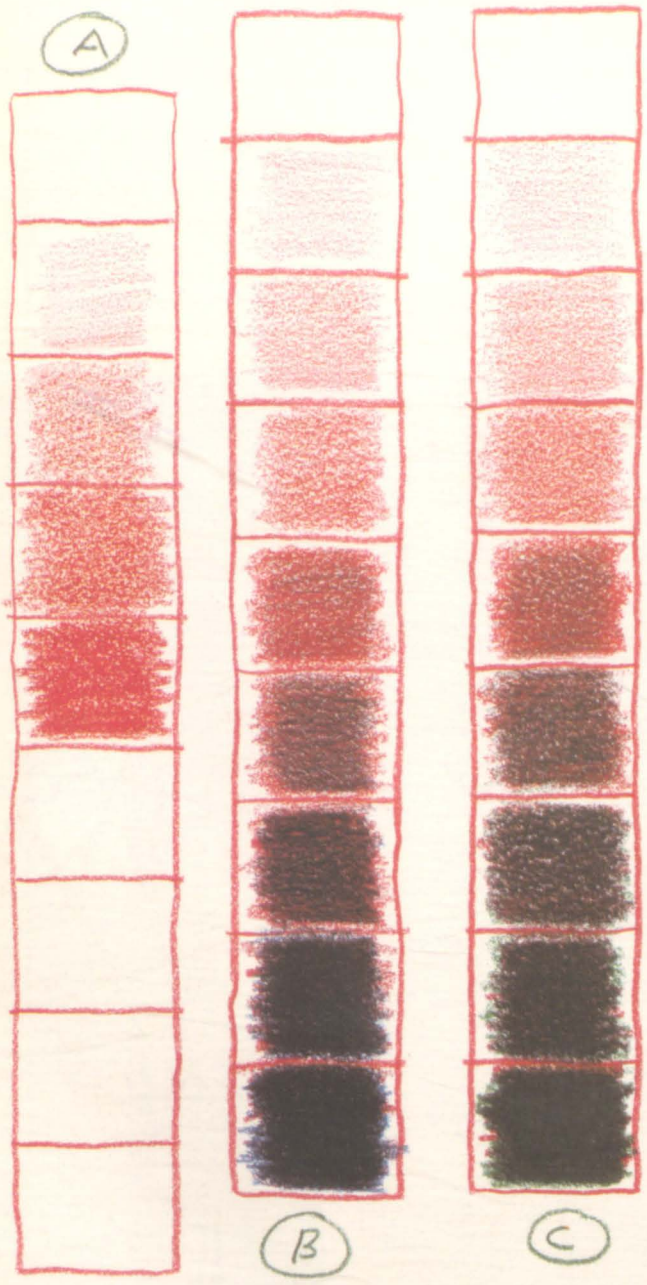
Schicht um Schicht

Die linke unserer beiden Farbskalen zeigt, wie eine Buntstiftfarbe durch Übermalen mit dunkleren Tönen – hier Blau über Violett – gedämpft und stufenweise abgedunkelt werden kann. Ebenso wirkungsvoll ist die Dämpfung der Intensität durch Übermalen mit der Komplementärfarbe. Legen Sie dazu etwa mattes Violett über ein leuchtendes Gelb.

BERURTEILUNG VON TONWERTEN



Die beiden Skalen machen anschaulich, daß die Tonwertstufen eines einzigen Buntwerts (links) leichter zu erkennen und einzuordnen sind als die von Farben unterschiedlichster Buntwertigkeit und Intensität.



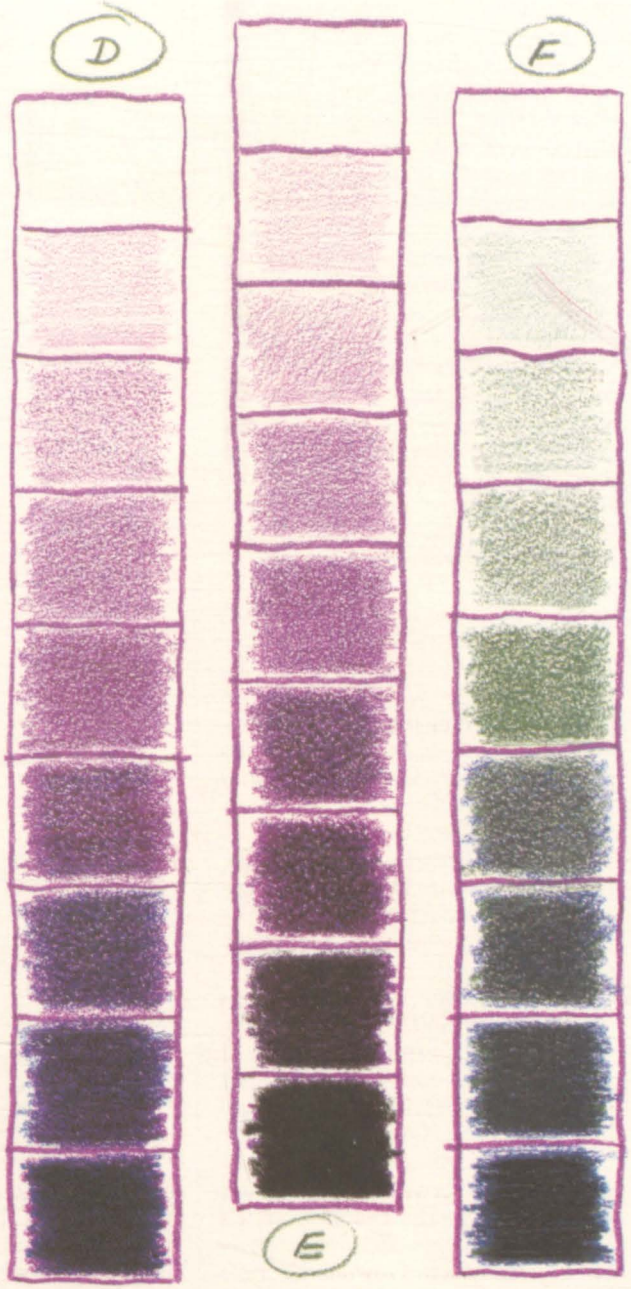
TONWERTE ABSTUFEN

Die beste Methode, klare satte und exakte Farbtöne zu bekommen, ist, sie mit dunkleren Farben abzudunkeln. Die Tonwertskalen zeigen mögliche Kombinationen.

A Diese unvollständige Skala beschränkt sich auf Abstufungen ein und desselben karminroten Farbtons.

B Hier wird die Skala A durch den Auftrag von Indigoblau bis in den Dunkelbereich hinein erweitert.

C Ähnliche Tonwerte ergeben die Kombinationen von Karminrot und Dunkelgrün.



D Purpurviolett wird mit Indigoblau abgestuft, bis ein sehr intensiver Dunkelwert erreicht ist.

E Hier wurde Purpurviolett mit Schwarz abgedunkelt. Der erste Farbton verliert dabei mehr als bei anderen Kombinationen seine Eigenfarbigkeit und Intensität.

F Moosgrün weist mit Indigoblau abgedunkelt einen satten Farbton auf, wie er mit Schwarz niemals erreicht werden könnte.

Um weitere Kombinationen auszuprobieren, sollten Sie sich eigene Skalen anfertigen. Sie werden feststellen, daß ein starker Auftragsdruck den Hell-Dunkelwert der Farbe vertieft und zugleich ihre Intensität erhöht.

Die Aufgabe einer Studentenarbeit lautete, ein Stimmungsbild zu zeichnen. Als Motiv wurde ein winterlicher Obstgarten vor dem Fenster gewählt. Die Atmosphäre ist durchaus getroffen, aber die Farben wirken sehr flach.

Manchmal ist es nicht ganz einfach, die genauen Komplementärtöne zu finden. Es besteht die Gefahr, daß man den Ton der ersten Farbe mit dem Auftrag der folgenden zu sehr verschiebt. Deshalb ist es einfacher, die Töne mit Schwarz und Grau abzudunkeln.

Wenn Sie aber einen kreidigen, farbschwachen Ausdruck wünschen, ist es meistens sehr viel günstiger, eine Übermalung mit mittelhellen Farben vorzunehmen.

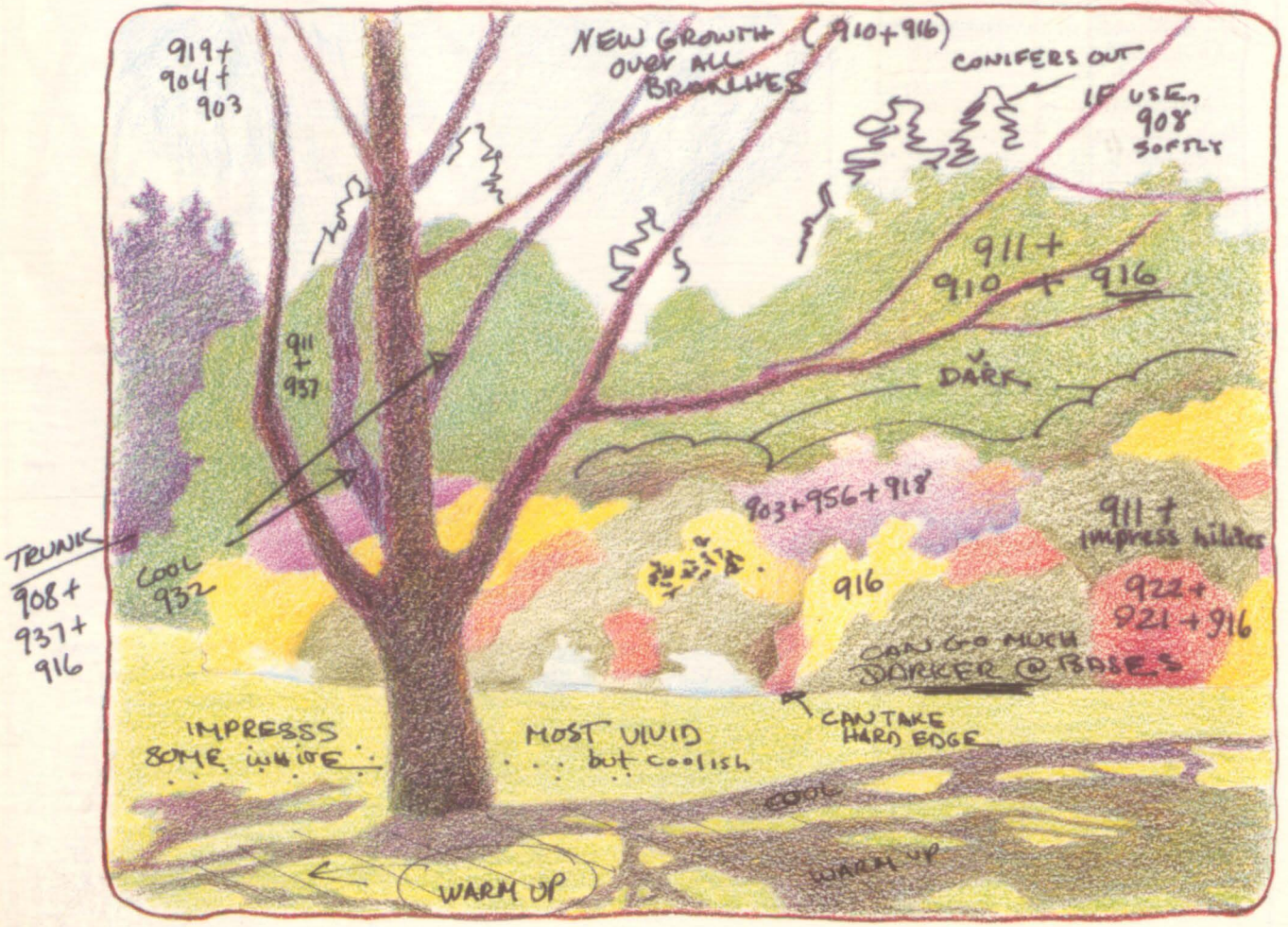
Monotonie vermeiden

Geschickt plaziert ergeben schwarz überlagerte Tonbereiche einen gut kontrastierenden Hintergrund für intensivere Hellwerte. Grau hingegen eignet sich besonders, wenn man einen undeutlichen, dunstigen Ausdruck anstrebt. Damit die Farbwerte nicht untergehen und die Gesamtwirkung nicht zu flach ausfällt, sollten diese beiden unbunten Töne nur sparsam verwendet werden.

Um zu vermeiden, daß die Kontraste so sehr verwischen wie bei der rötlich getönten Baumskizze, sollten Sie Dunkelwerte immer sehr differenziert aufbauen. Obwohl die triste Winterstimmung gut getroffen ist, wirkt die Zeichnung durch mangelnde Farbvariationen und einen fehlenden Schwerpunkt etwas eintönig. Diese Schwäche weist Bet Borgesons Version derselben Szene nicht auf. Obwohl der Grundton auch hier dunkel ist und die Stimmung melancholisch bleibt, macht die größere Farbintensität der Bäume und des Bodens die Skizze spannungsreicher.

Die Künstlerin Bet Borgeson belebt in ihrer Version die winterliche Szene durch ein abwechslungsreiches Farbschema. Sie stuft den blauvioletten Ton der Bäume vorsichtig mit Purpur ab und belebt das Bild zusätzlich mit Rot- und Grüntönen.

WERTVOLLE NOTIZEN
Nicht immer läßt sich gleich vor Ort entscheiden, mit welcher Tonwertskala sich die besondere Atmosphäre eines Motivs am besten farblich wiedergeben läßt. Ebenso wie ein Photo kann eine Skizze, in der Sie die Farben zunächst ziemlich frei wählen, einen guten Ausgangspunkt für die spätere Ausgestaltung bilden. Bet Borgeson hat in ihrer Farbskizze wesentliche Hinweise einfach schriftlich festgehalten. Eine solche Notiz läßt es Ihnen noch völlig offen, wie Sie beim späteren Bild tatsächlich verfahren und liefert dennoch alle wichtigen Informationen.



Damit es beim Malen mit Pastellkreiden nicht nur farbige Finger, sondern auch gelungene Bilder gibt. – Ravensburger® Malpraxis, sichere Tips für Material und Technik.

Tonie Meilhamer
Alles über Farbstifte – und wie man damit malt
Eine Materialkunde mit vielen Bildbeispielen und Anleitungen.
57 Seiten
ISBN 3-473-48035-5
DM 7,80

Tonie Meilhamer
Alles über Bleistifte – und wie man damit zeichnet
Eine Materialkunde mit vielen Bildbeispielen und Anleitungen zu den Zeichentechniken.
60 Seiten
ISBN 3-473-48034-7
DM 7,80

Axel Brück
Alles über Pinsel – und wie man damit malt
Das wichtigste Werkzeug des Malers – wie man es auswählt, behandelt und bei der Malerei anwendet.
60 Seiten
ISBN 3-473-48031-2
DM 7,80

Friedrich Salzmann
Alles über Pastellfarben – und wie man damit malt
Farbmittel, Malgründe – und die richtige Anwendung.
56 Seiten
ISBN 3-473-48036-3
DM 7,80

Ravensburger®

Maier Verlag, 7980 Ravensburg

Vorschau auf Heft 37

IM ATELIER von Catherine Behrent entstehen bildschöne Kompositionen. Beim Durchblättern von Zeitschriften kommen der Künstlerin die besten Ideen für ihre farbenfrohen Bilder. Sie kombiniert einzelne Elemente von Photos und entwickelt daraus ihre ausgesprochen fröhlichen, prachtvollen Gemälde.
Unsere neue Rubrik **KALLIGRAPHIE** macht Sie mit der Kunst der schönen Schrift vertraut. Finden Sie zu Ihrem eigenen Stil, und setzen Sie schmuckvolle Schriften in Briefen und Karten, auf Einladungen oder bei der Plakatgestaltung ein.

ABCDE

abc

In **TECHNIKEN GROSSER MEISTER** lernen Sie den Strich des Künstlers William Merritt Chase kennen. Der amerikanische Maler setzte sich um die Jahrhundertwende für die Eigenständigkeit der Kunst seines Landes ein. Sein Werk verrät Einflüsse von Tradition und der Moderne.
Um die Haltung eines Menschen richtig wiederzugeben, ist es wichtig, die Verteilung seines Körpergewichts auf beide Beine korrekt zu erfassen. In **SEHEN UND VERSTEHEN** erfahren Sie Wissenswertes üer die Anatomie der Beine und Füße, damit die Menschen in Ihren Bildern einen sicheren Stand bekommen.
Landschaftsphotographien lassen sich in der **ÖLMALEREI** gut als Vorlage nutzen. Sie erfahren, wie Sie die Vorzüge der Arbeit mit Photos in Ihren Gemälden am besten zum Tragen bringen.

Wegen ihrer leuchtenden, klaren Farben und ihrer Vielseitigkeit ist **GOUACHE** ein unkompliziertes Medium. Wir bringen Ihnen mit einer Tierstudie die Qualitäten dieser Farben schnell näher.